

Adolf Philippi
Kunstgeschichtliche
Einzeldarstellungen
Nr. 1.

Die
Kunst der Renaissance in Italien

Erstes Buch: Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa. — Giotto. — Fiesole.

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1897.


ex libris
D
RUDOLF SCHIESTL

Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Nr. 1.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Erstes Buch

Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa. — Giotto. — Fiesole.

Mit 50 Abbildungen

Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes litteraturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann auch den Satz anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Fache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem litteraturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons". Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Litteratur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons" von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genuß auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das vorige Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winckelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung, aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigte uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen kehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharfsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu thun, sondern er will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung

eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein litteraturgeschichtliches Interesse. — Winckelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge that Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Litteratur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winckelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urteilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antikisieren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz aller naturalistischen Gegenströmungen, trotz aller reizenden und verlockenden Künste des gleichzeitigen Rokokos. Wenn nun also für Winckelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Litteraturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei giebt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winckelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Litteratur mit Recht hochgepriesene Werk Winckelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst" zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winckelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiter Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungsform des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in

zahlreichen, auf tiefem Verständnis beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise". Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch". Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie haben wir uns gewundert, als wir zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickten. Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst maßgebenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweilt, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorauseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Litteratur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich gethan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der litterarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Zuthaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner gern aufsuchen und auf sich wirken lassen wird. Aber für die große

Menge der gebildeten Menschen liegt das alles zu weit ab, und sie können auf solchen Umwegen kein Verhältnis zur bildenden Kunst gewinnen, wenn sie es nicht schon vorher haben.

Uns aber führt dieser Umweg wieder von einer anderen Seite an jene Frage heran: warum es so schwer sei, etwas über bildende Kunst zu schreiben, oder so langweilig, etwas darüber geschriebenes zu lesen. — Dichter und Romanschreiber schaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie schwer sie Zugang finden, hängt zu allererst von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Litterarhistoriker und Geschichtsschreiber, Reisebeschreiber und Sittenschilderer sind zwar mehr an gegebene Gegenstände gebunden, aber sie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Lesern geläufig sind, und bewirken so durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorstellung. Wissen sie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, so können sie daneben noch ihren Lesern ein gewisses geistiges Vergnügen bereiten. Der Kunstschriftsteller handelt von Gegenständen, die unter einander sehr verschieden sind, zum großen Teile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar sind. Aber seine Leser sehen sie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menschen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er spricht? Und die bildende Kunst ist andererseits nicht dazu da, daß man über sie spreche oder schreibe; man soll sie zu allererst anschauen und so genießen und verstehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber ist doch nur eine Veranstaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat also hier eine ungleich schwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftstellerei. Worte decken sich überhaupt nicht genau mit Vorstellungen. In sehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein festes Verhältnis von Wort und Vorstellung gewöhnt. Bei feineren, zusammengesetzten Erscheinungen versagt das Wort; es weckt keine Vorstellung mehr, wenn die Anschauung ganz fehlt. So ist es oft in der Kunst. Nun soll der abwesende Gegenstand durch seine Beschreibung vertreten werden. Aber auch eine vollständige und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand darnach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des

Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam mittönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch" wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibkünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriftstellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungslitteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme fordert. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouverture durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden.

Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe" oder Jakob Burckhardts „Cicerone" oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen", nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationallitteratur finden können. Durch die Photographie und vielfache Arten künstlerischer Vervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wieder zu geben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntnis. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Photographien in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Takt erwerben, ohne im mindesten auf Gelehrsamkeit Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Litteratur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle in unserem Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert,

zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor dreißig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte“ früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Annehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei allem Titanenmute nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zu gute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galeriekataloge (man denke hier dreißig Jahre zurück!) für das Thatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet, daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren mit einander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen

und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwickelung beeinflußt hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die Meisten keine Vorstellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf mie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung, als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgenötigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Die vorliegende Reihe dieser Darstellungen, die Kunst der Renaissance in Italien, besteht aus fünf Büchern oder Heften. Dem fünften ist ein Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke und der dazu käuflichen Photographien beigegeben, sowie ein genealogischer Anhang zur Orientierung

über solche Personen aus fürstlichen Häusern, die zu der Kunst ihrer Zeit Beziehungen unterhalten haben.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Bei Uffizien, Louvre, Brera u. s. w. ist Florenz, Paris, Mailand entbehrlich. London, Berlin, München u. s. w. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Doppelte Bezeichnung, z. B. Florenz, Akademie, steht nur, wo eine allein nicht genügen würde. Bisweilen sind, namentlich bei Handzeichnungen und Bildern, um das Gemeinte vor jeder Verwechselung sicher zu stellen, noch die Nummern hinzugefügt.

In geschichtlichen Dingen konnte ich mich an meinen Freund Paul Scheffer-Boichorst wenden, und seinem Mitarbeiter an den Regesta imperii, Herrn Dr. E. Schaus in Berlin, bin ich für die kundige Sorgfalt, mit der er sich meiner vielen Anliegen angenommen hat, zu großem Danke verpflichtet. Rat und Hilfe meines Verlegers, mit dem mich vieljährige Freundschaft verbindet, sind meiner Arbeit weit über den Bereich der zahlreichen neu herzustellenden Abbildungen hinaus zu statten gekommen.

Inhalt.



Fig. 50. Gruppe der Frauen aus dem Bilde „Christus am Oelberg", von Fiesole.

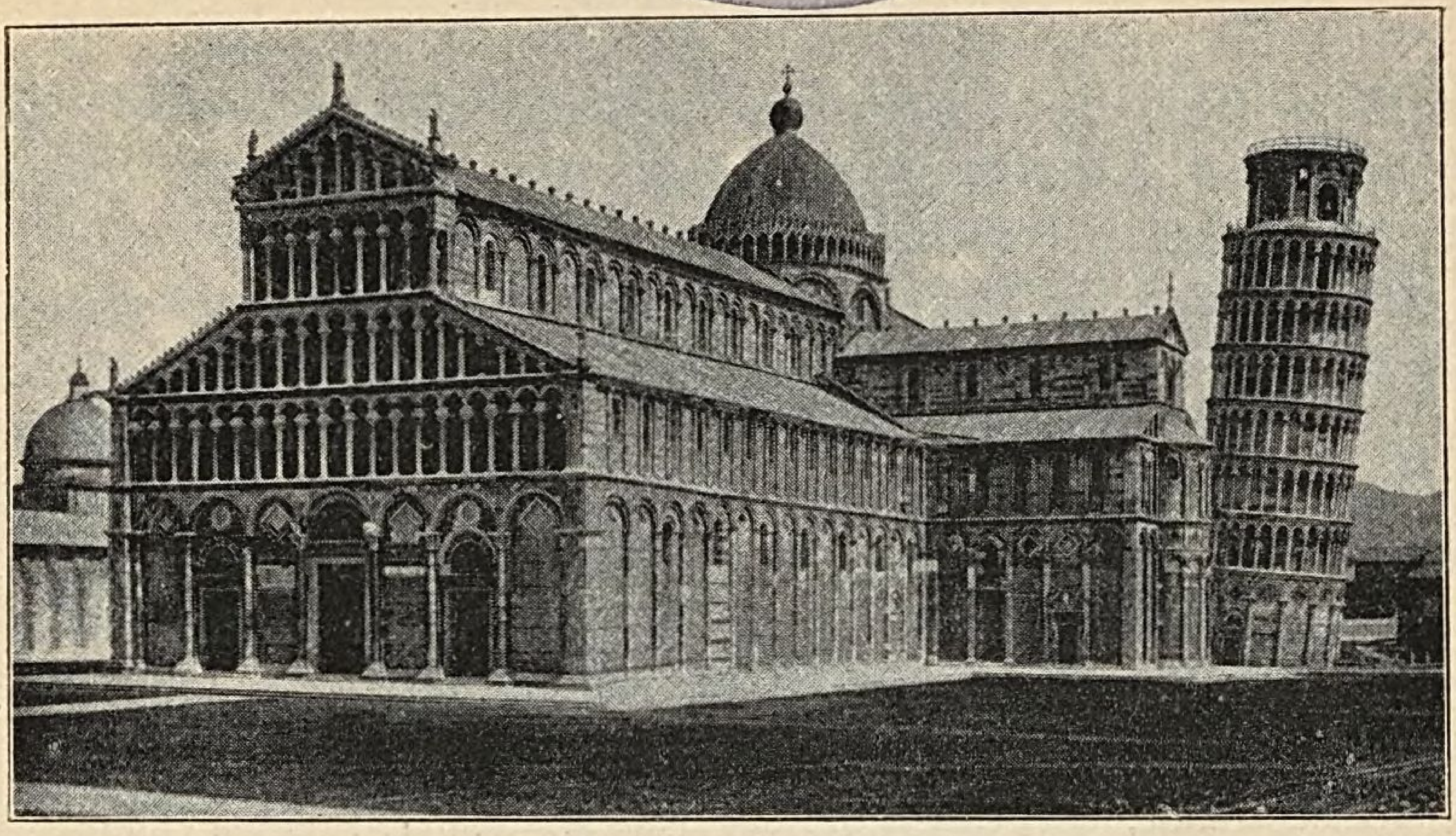


Fig. 1. Dom und Glockenturm in Pisa.

1. Die Bildhauer von Pisa.

Allgemeines. Romanische Kirchen in Italien. Die Bildhauerschule von Pisa. Anfänge der Gotik. Bildhauer von Siena. Skulpturen am Dom von Orvieto.

Von den beiden im engeren Sinne bildenden Künsten ist die Malerei die Kunst unseres heutigen Lebens. Die Plastik hat ihre größte Bedeutung im Altertum gehabt und bei den Griechen eine Höhe und zugleich durch ihre allgemeine Verbreitung eine Herrschaft erreicht, die sie nach menschlichem Ermessen nicht wieder einnehmen wird. Für den modernen Menschen steht sie erst in zweiter Reihe, wenn sie es auch bisweilen in den neueren Zeiten, sei es in einzelnen Männern, wie Michelangelo, sei es in ganzen Schulen, wie hundert Jahre vor ihm in Italien, zu ganz hervorragenden Leistungen gebracht hat. Die Malerei in dem Sinne, wie wir sie fassen und wie sie noch für die heutige Welt Interesse und Bedeutung hat, beginnt in Italien und mit Giotto. Aber wie die Bildhauerkunst überhaupt in der Weltgeschichte älter ist, als die Malerei, so tritt sie auch bei einigen Völkern und in einzelnen Perioden — nicht bei allen, z. B. nicht in den Niederlanden oder in Spanien — früher auf und übernimmt gewissermaßen die Führung. An ihr lernt dann die Malerei, bis sie selbständig wird. So ist es vor allem in Italien gewesen. Die italienischen Maler könnten wir gar nicht verstehen und würdigen, wenn wir nicht die Bildhauer, die ihnen voraufgingen, kennen zu lernen suchten. Fünfzig Jahre aber bereits vor Giotto blüht in Pisa eine Schule von Bildhauern. Sie hat nicht nur auf

Giotto eingewirkt, sondern sie gewinnt auch Einfluß über ganz Italien und hält sich bis in ihre Ausläufer hundert Jahre lang, 1250—1350. Ihr Begründer ist Niccolò Pisano.

Seine persönliche Richtung, die sich sehr deutlich schon von der seines Sohnes Giovanni unterscheidet, hat man passend als Vorrenaissance bezeichnet. Also was erst später um 1400 in Florenz als eigentlich sogenannte Renaissance auftritt und von da sich weiter entwickelt, das soll nach der Meinung dieses Ausdrucks hier in Pisa bereits hundertundfünfzig Jahre früher zuerst entstanden sein, um bald wieder zurückgedrängt zu werden, bis es sich seit 1400 in Florenz wieder einstellt und dann dauernd behauptet.

Beide Künste, die Plastik sowohl wie die Malerei, treten in der Geschichte überall zunächst im Gefolge der Baukunst auf. Bei unserem heutigen Staffeleibilde denkt man nicht mehr an diese Abhängigkeit, die man in der Wandmalerei sogar noch äußerlich erkennt. Die Plastik zeigt das noch deutlicher. Denn die bei uns üblichste unter ihren scheinbar selbständigen Aufgaben, das Denkmal, erscheint manchmal geradezu als eine Art Architektur und ist jedenfalls immer noch tektonisch, wie man es nennt, gebunden. Von Haus aus war aber die Unselbständigkeit noch größer, und auf den Anfangsstufen tritt die plastische Kunst — wie auch die Malerei — nur als Dekoration des Bauwerks auf. Was noch auf den Höhepunkten der Skulptur die Architektur für ihre einstige Dienerin oder Begleiterin bedeutet, sieht man an den Bildwerken der griechischen Tempel oder an den besten und vollendetsten Statuen einer französisch-gotischen Kathedrale. So könnten wir auch der frühesten italienischen Erscheinung auf dem Gebiete der italienischen Plastik, eben dieser Schule des Niccolò Pisano, gar nicht gerecht werden, wenn wir den Boden nicht kennten, den ihr die Architektur in Italien bereitet hat.

Wie also stand es in Italien mit der Architektur, als Niccolò in Pisa auftrat? Vor allen Dingen sehr verschieden in den einzelnen Provinzen, je nach dem Gange und dem Ergebnis ihrer Sondergeschichte. Wir erhalten deswegen kein einheitliches Bild. Wir finden keine so mächtig bestimmenden Baugedanken, wie sie im Norden die beiden großen nationalen Baustile ausdrücken, der romanische in Deutschland, der gotische in Frankreich. Denn gegenüber diesen gewaltigen, trotzig aufsteigenden und auf die kleine Welt zu ihren Füßen herabblickenden Denkmälern, zu deren Erschaffung es jedesmal der Bändigung eines ganzen Heeres von Kräften be-

durfte, erscheint doch alle gleichzeitige Plastik oder Malerei wie ein bloßes Spielwerk. Diese nordischen Kirchen sind aber auch geschichtlich aus ihrer Zeit hervorgewachsen, wie nur je ein Erzeugnis der Kunst. In Deutschland wird die altchristliche, auf Pfeilern ruhende Basilika mit flacher Decke seit dem Jahre 1000 allmählich in den romanischen Kirchenbau hinübergeführt. Die niederdeutschen Kirchen in den Stammlanden des sächsischen Kaiserhauses erinnern noch mehr an die ältere Form. Die Decke bleibt meist noch flach, die Obermauern zwischen Mittel- und Seitenschiff werden von Säulen und Pfeilern abwechselnd getragen. Diese Kirchen sind einfacher in der Konstruktion und bescheiden in der Abmessung. Am Rhein dagegen steigen unter den fränkischen Kaisern prächtige Kirchen empor: die Dome von Speier, Mainz und Worms, die Abteikirche zu Laach und die romanischen Kirchen Kölns. Hier finden wir sowohl die Pfeilerstützung, wie die Wölbung vollständig durchgeführt. Die räumliche Ausdehnung ist so groß, daß die Konstruktion sich imposant entfalten kann. Diese ist die Hauptsache. Alles dekorative bleibt dahinter angemessen zurück. Erst später kommen die reichen Portale und dazu der weitere Figurenschmuck, wie an den Domen von Bamberg und Naumburg oder an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Der echte, frühe romanische Stil in Deutschland wirkt zuerst fast nur durch seine Verhältnisse.

Diesen Baustil hat auch Italien mitgemacht, aber nicht der Süden: Neapel und Sizilien. Diese Gebiete scheiden, sobald die Kultur des Abendlandes ihre moderne Gestalt anzunehmen beginnt, aus der Kunstentwickelung völlig aus. Die Natur spendet ihnen ihre Gaben, wie vor zweitausend Jahren, aber mit der Geschichte ist es vorbei. Sie hatten ihre Blüte vor unserer Zeitrechnung, ja noch vor dem Römerreiche, zur Zeit der griechischen Kolonien. Damals war man in Unteritalien bald weiter und man lebte dort reicher und schöner, als im griechischen Mutterlande. Dann unterwarfen die Römer diese gesegneten Landstriche und genossen ihre Früchte jahrhundertelang. Darauf kam Unteritalien unter die byzantinische Herrschaft und in Verkehr mit Konstantinopel, und vieles erhielt nun ein morgenländisches Aussehen. Die Araber setzten von Afrika herüber und erfüllten Sizilien. Was sie gebaut haben, ist bis auf ganz geringe Ueberbleibsel verschwunden. Aber von dem behaglichen Reichtume, mit dem sie sich dort einbetteten, von dem Wohlleben und von allen den feineren geistigen Genüssen der vorgeschrittenen Kultur des Islams nahm dann wiederum ein neues Geschlecht Besitz, die Normannenkönige, stark und kriegerisch, zugleich aber

beflissen, das Leben auch im Frieden auszukosten. Die Normannenzeit hat ja in Palermo glänzende Bauwerke hinterlassen, Zeugen einer in ihrer Art einzig dastehenden Kultur in unserem Abendlande, und wir kennen diese Kultur genügend, um sagen zu können, daß das Leben der feinen Gesellschaft an diesem Fürstenhofe damals im 12. Jahrhundert im Abendlande wohl kaum noch seinesgleichen hatte. Aber das darf doch nicht täuschen über den wahren Wert dieser hochscheinenden Bildung. Sie ist äußerer Glanz, im Volke ruht sie nicht. Wie hätte auch ein Volkstum sich kräftig und für die Weiterentwickelung der Kultur maßgebend erhalten können, wo die Herren so oft wechselten, immer neues brachten und das Vorgefundene in Staat und Gesellschaft und in materiellen Dingen nur zu ihrem Gefallen ausnutzten! Wo kein Volk ist, da ist auch keine Kunst, die lebendig weiter wirken kann, wenn ihre Trümmer den Späteren auch noch so glänzend scheinen. Auf diesem Boden und mit den Ueberbleibseln dieses einstmals so reichen Lebens haben sich dann noch einmal unser Kaiser Friedrich II. und die spanischen Aragonesen häuslich eingerichtet. Die schaffende Kraft des Landes aber war erschöpft, und diese letzten Herren haben ihm nichts neues mehr gebracht, aber es war noch genug da zum Weiterleben, und dieses Hofhalten mit Dichtern und Sängern und mit Künsten und Wissenschaften, dieser Zustand eines selbstverständlichen, anspruchsvollen höheren Genießens hat unter den Zeitgenossen manchen Blick des Neides auf sich gezogen und manches Zeugnis der Bewunderung auf die Nachwelt gebracht.

Das „Königreich beider Sizilien“ hat längst zu leben aufgehört. Die äußeren Reste seines einstigen wechselvollen Lebens, mannigfaltig an sich und vielfach fremdartig gegenüber dem, was man sonst für italienisch ansieht, üben auf den Besucher immer noch den alten Zauber. Er sieht neben den griechischen Tempelsäulen und der altchristlichen Basilika die byzantinischen Kirchen und Klöster, er findet neben maurischen Arabesken Bronzeguß und Email aus Konstantinopel oder bunte Marmormosaik, wie sie die „Kosmaten“ aus dem römischen Gebiet gebracht hatten. Sogar gotische Kirchen und gotische Grabmäler haben noch zuletzt die Könige aus dem Hause Anjou auf burgundische Weise in Neapel aufgeführt. Aber so originell dem Betrachtenden dieses bunteste aller Bilder aus dem großen Buche der italienischen Kunstgeschichte erscheinen mag, wirklich originell, d. h. am Orte haftend und fähig, weiter zu wachsen, war hier nichts. Kein architektonischer Gedanke ist von Unteritalien ausgegangen (wenn wir von jenen Normannenbauten absehen), kein großes Bauwerk und kein eigentümliches Werk eines Bildhauers

hat sich nach den Zeiten des Altertums dort erhalten, kein bedeutender Maler ist in der neueren Zeit aus Neapel oder Sizilien hervorgegangen. Beide Länder haben, wenn man die Kunstgeschichte fragt, fortan nur empfangen, nicht gegeben. Legenden und Lügen der örtlichen Berichterstatter haben die Leere mit Truggestalten und mit nie geschehenen Ereignissen ausgefüllt. Aber die historische Kritik hat an dieser Art von Lokalüberlieferung längst ihr Werk gethan, und unsere geschichtliche Darstellung hat diese Landschaften nur noch vorübergehend zu berühren.

Gehen wir weiter nach dem Norden hin, so bietet auch Rom auf dieser Stufe der baulichen Entwickelung noch nichts. Die antike Kunst in ihren Nachwirkungen war zu mächtig, und zu großen Bauwerken war neben den altchristlichen Basiliken kein Bedürfnis. Ganz im Norden dagegen ist der Markusdom von Venedig zwar in gewissem Sinne eine romanische Kirche, aber er ist doch wesentlich unter byzantinischem Einflusse gebaut und äußerlich ausgestattet. Das Hauptgebiet eines nordischen Baustils ist die Lombardei mit ihren zahlreichen Kirchen, allen voran S. Ambrogio in Mailand. Diese Gegend hat sogar an dem Hauptproblem der romanischen Bauweise, der Einwölbung, einen selbständigen Anteil; wenigstens läßt sich nicht entscheiden, ob hier oder am deutschen Mittelrhein früher die flache Decke durch das Gewölbe ersetzt worden ist. Auch die an den rheinischen Kirchen üblichen Bogenfriese und Zwerggalerien finden wir an den lombardischen Fassaden zu einer außerordentlich reichen Wirkung gebracht. Aber nun unterscheidet sich dieser italienische romanische Kirchenbau doch in seiner ganzen äußeren Erscheinung wesentlich von unserem deutschen. Die Türme fehlen oder sind mit dem Langhause nicht einheitlich verbunden. Dafür drängt sich die Fassade gern selbständig vor, sie drückt nicht, wie in Deutschland, als Einkleidung die Konstruktion des Langhauses aus, sondern sie ist oft nur eine für den Baugedanken gleichgiltige Wand, ein Raum zur Aufnahme von weiterem architektonischem oder figürlichem Schmuck, der mit dem klaren Ausdrucke einer einfachen romanischen Fassade im Norden manchmal kaum noch Aehnlichkeit hat.

Wir kommen nun nach Toskana. Neben der Lombardei und der venezianischen Ebene haben wir in diesem Lande den wichtigsten Mittelpunkt für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst ent-

faltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und unerschöpften Boden. Das Antlitz Venedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Zuzug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Longobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Ueberreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Litteratur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und reichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung, wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Platze von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal wieder aufzuweisen hat. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen sollte, stand noch zurück, und vollends in der Kunst hatte Pisa noch lange unbestritten den Vorrang. Pisa war wie Genua durch die Kreuz-

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

züge in die Höhe gekommen. Nur diese großen italienischen Seestädte hatten damals in Europa Schiffe genug, um die abendländischen Ritter hinüberzubringen und ihre Bewegungen von der See aus zu unterstützen, ihre Verbindung mit der Heimat zu sichern. Pisa allein verfügte im ersten Kreuzzuge über mehr als hundert Schiffe, als Frankreich und England noch keine nennenswerten Flotten hatten, und das pisanische Handelsstatut von 1078 hatte als Vorbild Ruf in den Handelsstädten des Nordens und des Orients. Politisch hielt die Stadt zu den Kaisern, während Florenz guelfisch war. Ihr glückte alles, bis sie nach einer Niederlage zur See ihre Flotte an die Genuesen verlor (1284). Aber das war erst der Anfang vom Ende, denn gerade in diese Zeit fällt noch die Blüte der pisanischen Bildhauerei, die uns gleich beschäftigen wird.

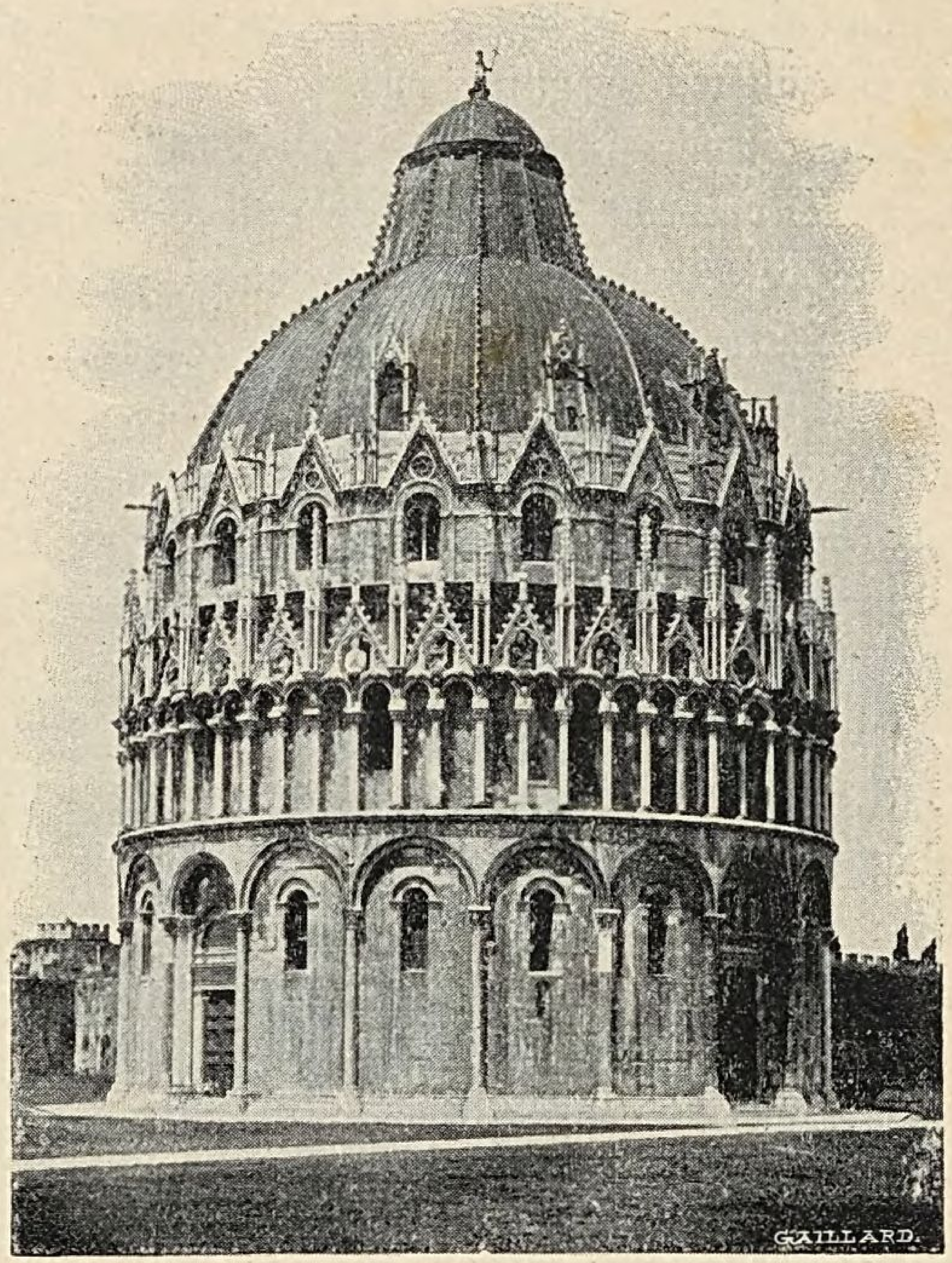


Fig. 2. Die Taufkirche in Pisa.

Hier also in Pisa wurde (seit 1063) jener Dom gebaut, eine fünfschiffige Basilika, zum Teil aus antiken Werkstücken aufgeführt und außen bedeckt mit edelstem weißem und farbigem Marmor (Fig. 1). Das Langhaus durchkreuzt ein Querhaus von drei Schiffen. Ueber der Kreuzung liegt eine ovale Kuppel. Die Mittelschiffe sind flach gedeckt und nur die niedrigeren Seitenschiffe überkreuz gewölbt. Die äußere Dekoration nicht nur der Vorderfassade — mit ihren vier Reihen von Säulenarkaden übereinander —, sondern auch der Seiten zeigt deutlich mit einem antiken Raumgefühl die Anordnung der inneren Räume an, und ihre Pracht wirkt unvergleichlich durch die Menge der Teile und den Glanz des Stoffes in den einzelnen

Werkstücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche (gegründet 1153) zeigt das, abgesehen von den später hinzugefügten gotischen Verzierungen, an ihrem äußeren Aufbau (Fig. 2); die Kuppel im Innern reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Gewölbebau Brunellesco vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. Und der Glockenturm von Pisa mit seinen rings umlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum Teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr, als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas am anderen, östlichen Meere absehen, so ist doch wohl in diesen drei Gebäuden Pisas zum erstenmal seit den Tagen des Altertums auf dem Boden Italiens etwas entstanden, was sich mit der antiken Architektur messen kann. Dieser Eindruck mußte sich vollends der nachdenkenden Menschen bemächtigen, die die Werke entstehen sahen, und er mußte dann auf solche weiter wirken, die, wie Niccolò Pisano, bald nach ihnen kamen. Wir wissen, daß zu Niccolòs Zeit in Pisa Reste aus dem Altertum: etruskische Aschenkisten, griechische und römische Sarkophage und Reliefs gesammelt und mit Vorliebe betrachtet wurden. Aber hier in diesen Bauwerken war doch etwas neues geschaffen worden, was nicht bloß auf Sammeln und Nachahmen beruhte. An den Portalen des Baptisteriums finden wir auch Reliefs mit menschlichen Figuren, deren Stil schon freier und natürlicher ist, als der byzantinische:

Monatsbilder, Szenen aus dem Leben Christi, Apostelpaare, alles in kleinen Feldern, am östlichen Hauptportal. Es sind sehr bescheidene Anfänge, aber sie zeigen doch, daß es schon vor Niccolò in Pisa auch Skulpturen gegeben hat.

Ehe wir aber sehen, wie Niccolò zu seinem Ruhme kam, wollen wir dem weiteren Zuge der romanischen Architektur von Pisa aus folgen. An den Dom von Pisa erinnert die Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz (Fig. 3),

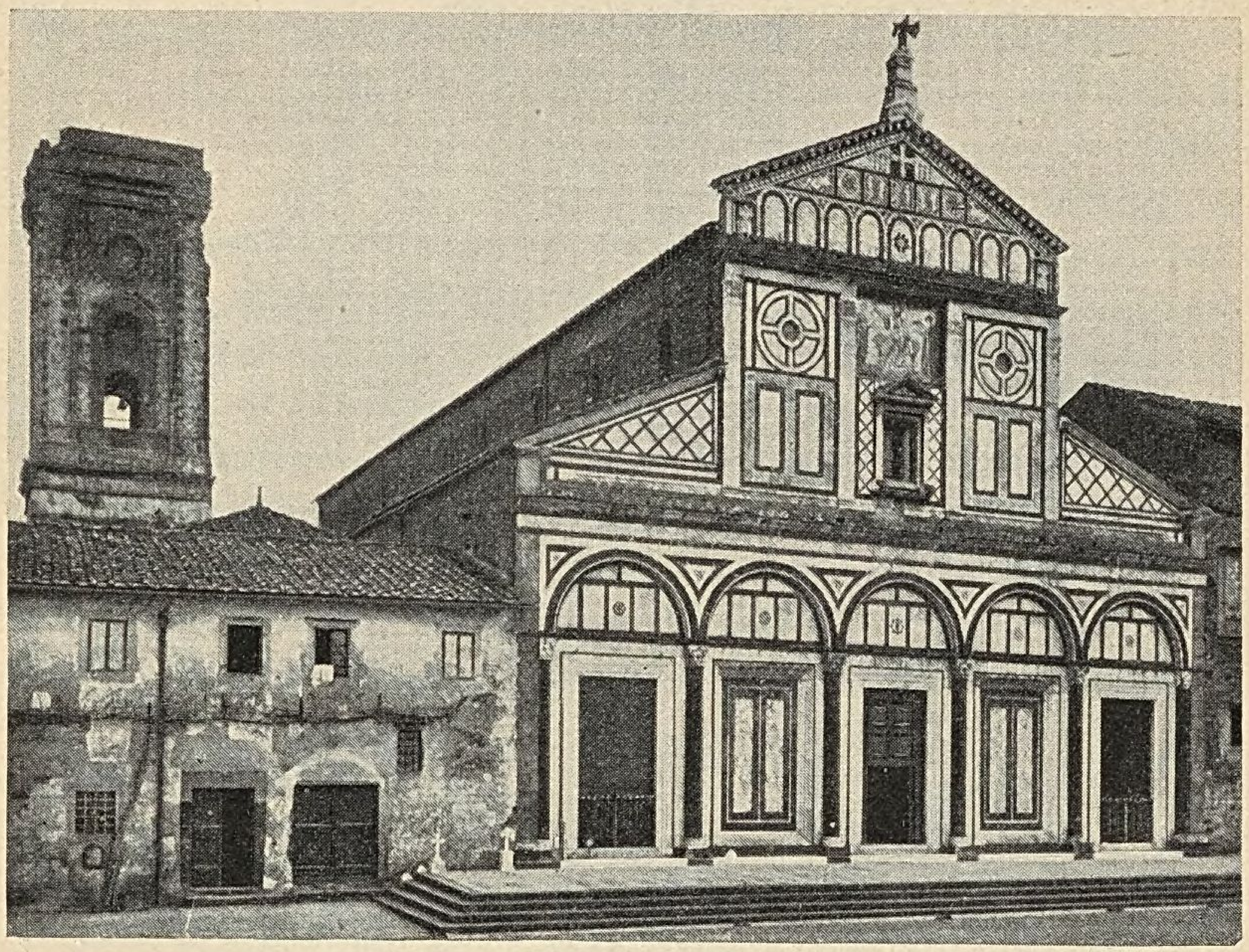


Fig. 3. S. Miniato al Monte bei Florenz.

ein kleines Wunderwerk von Harmonie, der Räume sowohl wie der Außendekoration. Sie hat nur drei Schiffe: die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere aber hat ein offenes Sparrendach, das auf zwei Querbogen über je zwei Pfeilern ruht. Auch die Fassade ist einfacher, als die des Doms von Pisa: unten Säulen mit Bogen, oben flache Pilaster mit geradem Gesims. Die Zierformen treten nicht so plastisch hervor, wie in Pisa; zwischen Säulen und Pilastern liegen farbige Marmorplatten und verbinden sich zu schlichten, angenehm wirkenden Flächenmustern. Klar und deutlich sind darin die Innenräume ausgedrückt. Diese Ruhe und Klarheit der Disposition erinnert uns wieder an antike Werke. Wir möchten meinen, wir wären dem

Altertum noch ganz nahe, oder doch, wir hätten eine viel spätere Renaissance vor uns, die bereits unmittelbar aus dem Altertum entlehnt, wie es bald Leon Battista Alberti that. Aber wir befinden uns noch im Anfange des

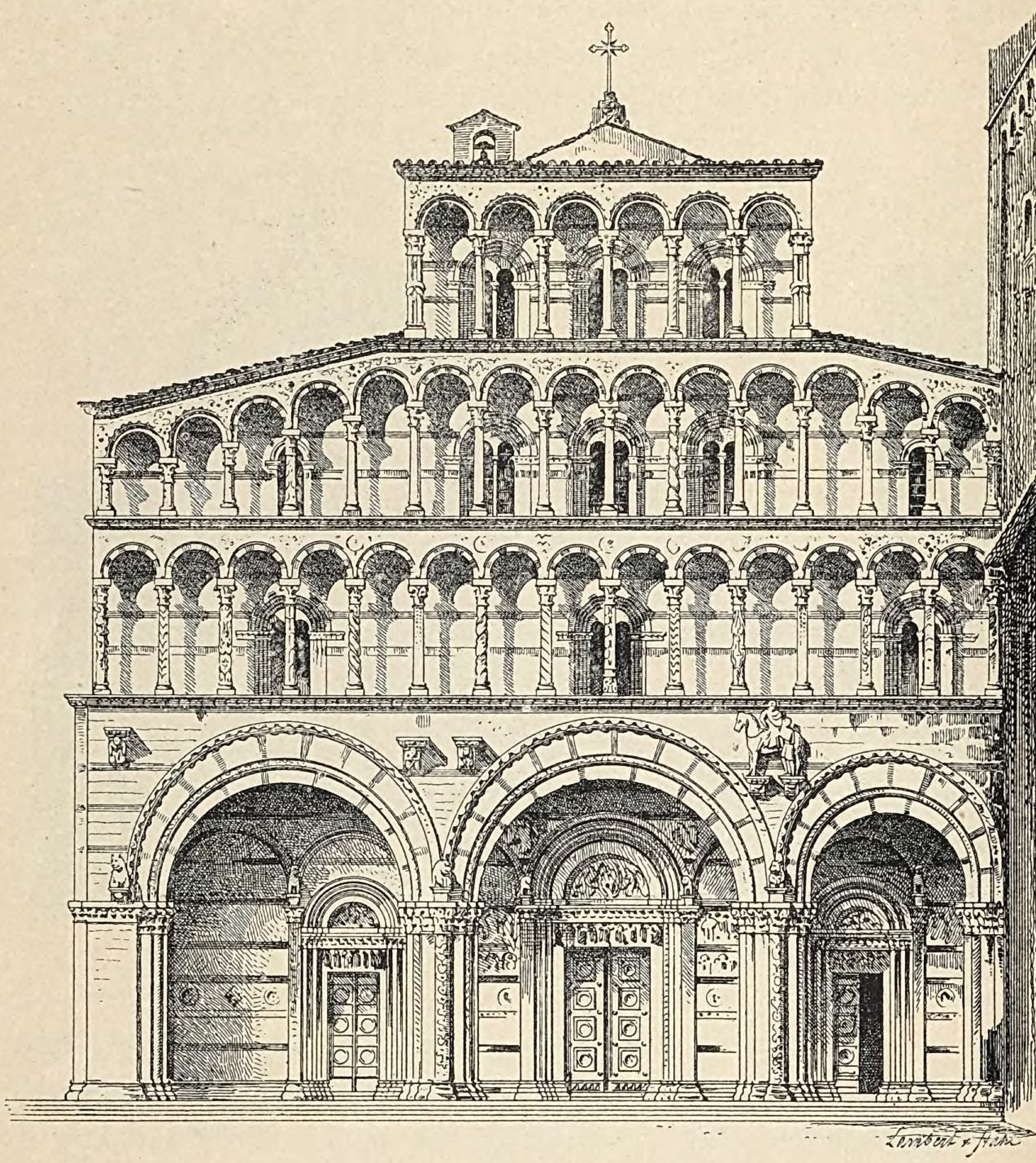


Fig. 4. Der Dom in Lucca.

12. Jahrhunderts, zeitlich zwischen dem Dom von Pisa einerseits und der Taufkirche und dem Glockenturme auf der anderen Seite. Man sieht also, das Schöne, welches in seinem einfachen Ausdrucke der Antike ebenbürtig ist, ohne doch von ihr entlehnt zu sein, entsteht hier dreihundert Jahre vor der gewöhnlich so genannten Renaissance.

Nach Pisa haben sich dann die romanischen Kirchen der kleineren Nachbarstädte Lucca und Pistoja gerichtet: dort z. B. der Dom S. Martino (Fig. 4), S. Michele und andere, hier S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolommeo, auch der Dom. Es sind das nur einige Beispiele unter vielen ihresgleichen. In der Anordnung und dem rein Architektonischen sowohl, wie in der Anwendung der Zierformen stehen alle diese hinter dem Dome von Pisa oder der Kirche von S. Miniato erheblich zurück. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte haben sie durch etwas ganz anderes bekommen. Wir finden namentlich in Lucca viele antike Säulen und sonstige antike Zierstücke vermauert und überhaupt an Fassaden und Vorhallen einen übermäßigen Reichtum von Zierformen verschwendet. Dadurch ist die Wirkung des Bauwerks beeinträchtigt und der Stil oft geschmacklos verzerrt worden. Aber in diesem unpassenden Ueberflusse hat sich auch früh eine Plastik entwickelt, die außen die Kirchen dekoriert und in ihrem Innern mancherlei kleine Erzeugnisse zurückgelassen hat. Diese an sich wenig erfreuliche Bildhauerei hat für uns darum einen Wert, weil wir an ihr die Bedeutung der Pisaner verstehen und ihre Aufgaben an diesen Sachen messen können. Darum werden wir ihren Werken später wieder einen Blick zuwenden müssen.

Einstweilen kehren wir nach Pisa zurück, wo gleich nach der Mitte des 13. Jahrhunderts Niccolò als Bildhauer aufgetreten ist. Ueber hundert Jahre trennten ihn bereits von der großen Bauentwickelung, die seiner Vaterstadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine und seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Uebergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön“ zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vor-

handen wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; 1284 wird er als verstorben erwähnt. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Nino Pisano, bis 1368. Ueber hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, von woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in dem ersten Falle hätte die Herkunft der Familie für den Ursprung ihrer Kunst keine Bedeutung. Denn aus Unteritalien mit seiner aus abgestorbenen Elementen zusammengesetzten, äußerlich glänzenden, aber wesenlosen, unselbständigen Dekorationsweise (S. 4) konnte diese Kunst nicht hervorwachsen, wie man früher gemeint hat (namentlich noch Crowe und Cavalcaselle). In Pisa aber und der Umgegend treffen wir neues, frisches Leben und die äußeren Bedingungen für einen neuen Stil der Skulptur. Ihr näherer, innerer Grund liegt jedoch in der persönlichen Kraft des Genies, die an keine bestimmte Gegend gebunden ist. Und Niccolò nennt sich nicht nur auf der Kanzel des Baptisteriums einen Pisaner, sondern er wird auch in gleichzeitigen Urkunden immer so genannt. Er gehört also seiner Art nach nach Toskana.

Die Kanzel des Baptisteriums ruht auf sieben Säulen, von denen drei in romanischer Weise auf Löwen gestellt sind (Fig. 5). Ueber den sechs

*) Petrus de Apulia sagt die Urkunde. Apulía, auch Pulía heißt die Gegend bei Lucca, Apúlia die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Accent hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß.

Säulenkapitellen der Ecken stehen als allegorische Gestalten Tugenden: Liebe, Tapferkeit, Treue u. s. w. Sie zeigen Studium antiker Vorbilder. Die

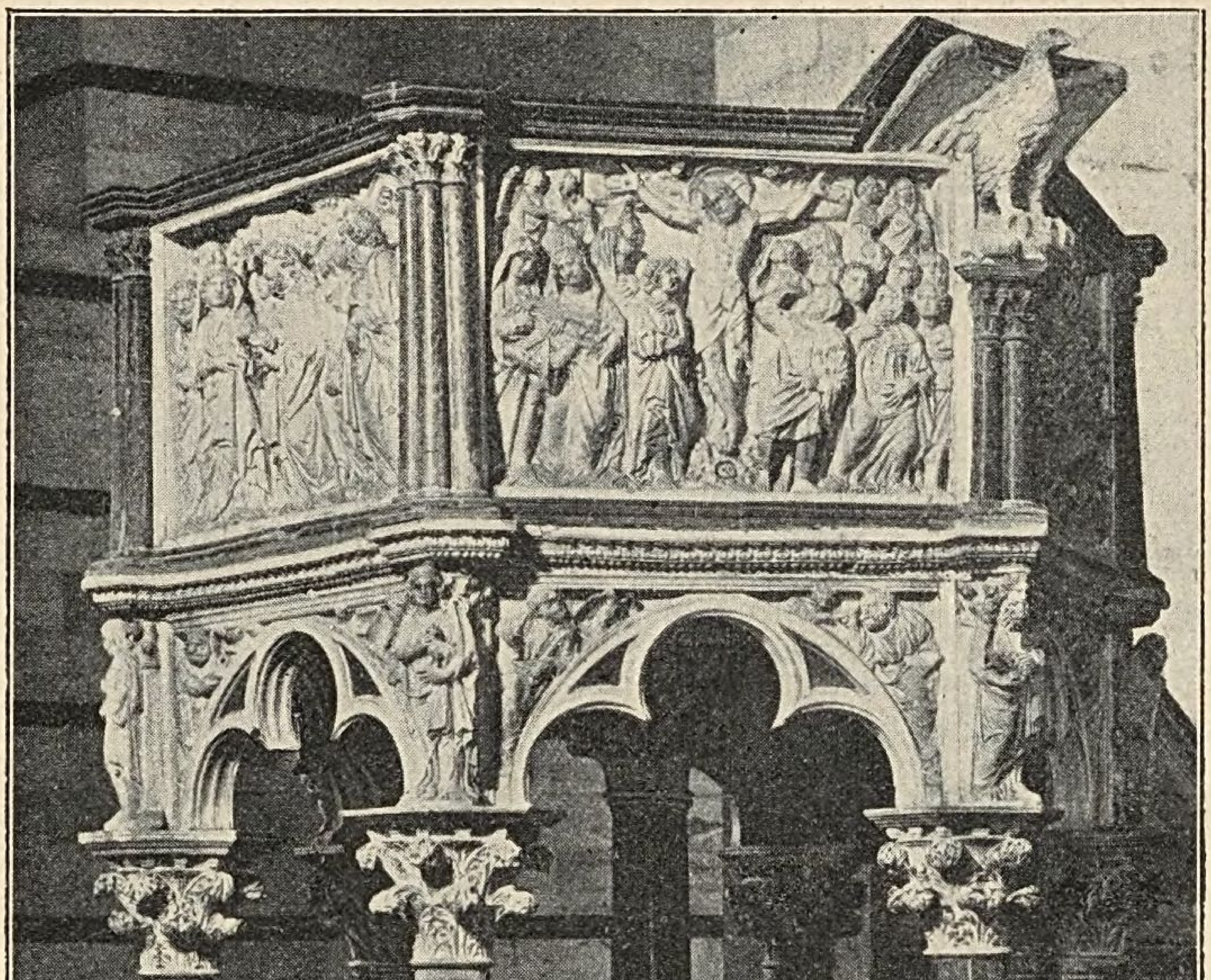


Fig. 5. Die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa.

Brüstung der Kanzelbühne hat fünf Marmorreliefs (die sechste Seite ist für den Eingang offen gelassen) mit Darstellungen aus der Geschichte Christi. Ein

prächtiges, bis in die Details zierliches Schaustück! Was lehren uns aber diese Bilder, wenn wir sie mit ihren Vorgängern aus den umliegenden italienischen Landschaften oder auch mit den gleichzeitigen Skulpturwerken des europäischen Nordens vergleichen?

Was zuerst den Norden betrifft, so war man hier um diese Zeit schon sehr viel weiter, als in Italien, dessen spätere reiche Blüte uns das leicht übersehen läßt. Im Anfange des 13. Jahrhunderts, als Niccolò kaum geboren war, regte sich in Frankreich die Skulptur und begann die großen Kirchen der Frühgotik mit Figuren und Reliefs an Türmen und Fassaden in und über den Portalen zu bedecken. Wir haben eine ganze chronologische Reihe von Denkmälern, die mit Notre Dame in Paris anfängt und in den Kathedralen von Chartres, Amiens, Rheims den Lauf des ganzen Jahrhunderts, also gerade die Blütezeit der pisanischen Skulptur, begleitet. Was nun dort sich dem Auge bietet, das ist nicht nur der Menge nach mehr, es ist auch im Ausdruck des Einzelnen großartiger und vielfach naturwahrer und mindestens ebensoschön, wie bei Niccolò. Die Statuen scheinen — in ihren glücklichsten Beispielen — gewachsen an dieser Architektur, von der als Hintergrund sie gehalten werden; so vollkommen drücken sie ihr Wesen aus. Und die Reliefs haben Züge des Gemüts und Beobachtungen aus dem Leben, die wir bei Niccolò vergebens suchen würden. Nicht anders ist es in Deutschland, wo nach 1200, als schon die Gotik aus Frankreich eindringt, aber noch nicht die Skulptur beeinflußt, die Bildhauer in Sachsen und Franken für die romanischen Kirchen frische und in ihrer Einfachheit an die Antike erinnernde Statuen geschaffen haben, wie sie Italien um diese Zeit nicht kennt: an der Goldenen Pforte zu Freiberg, am Dom zu Bamberg und endlich noch an und in dem Naumburger Dom (die zwölf „Stifter" im Westchor). Diese „spätromanische" Plastik ist auch eine Erscheinung der „Renaissance", wunderbar plötzlich folgend aus einer Erhebung der Geister, die sich in Deutschland am Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich macht. Sie hat kein langes Leben gehabt, denn die Gotik gab bald der Plastik eine andere Richtung. Sie erstickte jene reichen Blüten und hat dann zu einer eigenen, gotischen Bildhauerkunst geführt, die sich aber gegenüber der Plastik in Frankreich doch nur ausnimmt, wie ein verkümmerter oder mißleiteter Nachkömmling. Will man also den Begriff der Renaissance in der Kunst nicht im äußerlichen Nachahmen des Altertums suchen, sondern in der Rückkehr von dem Schema zur Natur, und will man dann von einer Renaissanceperiode sprechen, die für das Europa der heutigen Kultur, nicht nur für Italien allein, gelten

soll, so müßte diese Periode schon mit dem 13. Jahrhundert beginnen. An ihrer Spitze müßte Frankreich mit seiner frühgotischen Kirchenskulptur stehen. Darauf würde jene spätromanische Bildhauerkunst Deutschlands folgen. Diese nordische Kunst findet dann auf Wegen, die wir nicht im einzelnen bestimmen können (ein wichtiges Bindeglied zwischen Frankreich und dem Osten bleibt jedenfalls immer Burgund!) einen neuen Mittelpunkt in der niederländischen Malerschule der Eycks. Der Genter Altar ist 1432 aufgestellt worden; 1426 war der ältere der Brüder, Hubert, gestorben. Gleichzeitig also erst mit den Eycks, genau genommen wenige Jahre früher, fängt in Italien die gewöhnlich sogenannte Renaissance an, um 1400 für die Plastik, etwas später für die Malerei: Masaccio lebte 1401—28.

Und Niccolò, den wir bei dieser Abschweifung aus den Augen verloren haben? Die Geschichte, die von jener neuen Renaissancekunst berichtet, hat die Spuren seiner Kunst ebensowenig festgehalten, wie die der ersten Renaissance im Norden. Seine Thätigkeit ist nur eine, freilich schöne, Episode, eine verspätete Erscheinung aus früherer Zeit, in der diese Zeit sich noch einmal widerspiegelt, aber dafür auch nicht so lebendig und warm. Es liegt eine Kälte auf den schönen Marmorbildern Niccolòs, etwas, was aus dem Nachdenken, aus dem Studium hervorgegangen ist, und wir wissen es ja und sehen es nun aus seinen Figuren, daß es das Altertum gewesen ist, was er studierte.

Wenden wir uns nun wieder zu der Kanzel des Baptisteriums mit ihren Reliefs zurück. Diese enthalten die „Geburt Christi“, die „Anbetung der Könige“, die „Darbringung im Tempel“, die „Kreuzigung“ und das „Jüngste Gericht“. Auf dem Bilde der „Geburt Christi“ lagert Maria mit dem Kopfe und dem Schleier einer antiken Juno in der Haltung der Verstorbenen auf griechischen Totenmalreliefs oder an etruskischen Aschenkisten, wie eine Königin, teilnahmlos für das, was um sie her vorgeht (Fig. 6). Ebenso in Tracht, Haltung und Ausdruck steht sie noch einmal da mit der Spindel in der Hand, während der Engel ihr die Botschaft der Verkündigung überbringt. Auch alle übrigen Figuren sind in Kleidung und Typus antik; nur der Kopf des sitzenden Josefs hat etwas porträtartiges. Die ganze Szene ist feierlich und steif, und an die Natur erinnert nur die Ziege, die sich am Kopfe kratzt, oder die andere, die zum Bette der Maria hinaufschnuppert. Die ganze Fläche ist dicht mit Figuren bedeckt, wie auf römischen Sarkophagen oder Triumphalreliefs. — Besser und nach den Regeln eines spätgriechischen Reliefs sogar recht gut komponiert ist die „Anbetung der Könige“ (Fig. 7).

Maria ist wieder als Juno dargestellt, die Pferde sind direkt antiken Vorbildern entnommen; nur das eine, das den Kopf zum Boden niederbeugt, zeigt wieder einen individuellen Zug. — Ganz gedrängt stehen dann die Gestalten auf der „Darstellung“: Maria wieder in der früheren Erscheinung, Simeon, der das Kind hält, mit einem Zeuskopf ohne Teilnahme für den Vorgang, hinter ihm Hanna mit in die Höhe gerichtetem Kopfe, der Amme auf einem



Fig 6. Geburt Christi. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

Sarkophage mit der Geschichte des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der Hohe Priester ganz wie ein taumelnder indischer Bacchus, endlich, ganz zur Linken, ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung“. Alles zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie neben einander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf

der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Longobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmor-



Fig. 7. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

arbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Aeußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freifiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher, als die „Kosmatenarbeit" in Rom und Unteritalien, die über die Dekoration nicht hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierrate und bei dem feinen Raumsinn, worauf die Flächenmuster an den Fassaden von Pisa oder von S. Miniato (S. 9) beruhen, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen

an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Pistoja, Lucca, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmucke solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

Ganz überladen mit Bildhauerarbeit ist innerhalb dieser toskanischen Gruppe der Dom von Lucca, S. Martino, in seinem Aeußeren: eine Fassade mit drei Portalen, darüber Galerien, die auf einer Vorhalle von drei Bogen liegen (s. S. 10). Hier haben wir eine sich durch mehrere Geschlechter hinziehende Spezialgeschichte toskanischer Plastik, die um so wertvoller ist, als auch Niccolòs Name mit diesen Arbeiten verbunden ist. Leider sind die Züge dieser Ueberlieferung für uns nicht deutlich genug. Es bleiben trotz aller Mühe der bisherigen Forschung Zweifel genug, wie die einzelnen Teile zeitlich zu ordnen seien. Wir kommen darauf zurück, wenn uns Niccolòs Anteil beschäftigen wird, um zunächst einige der wichtigsten Reliefs aufzuzählen, die uns für die Beurteilung jener drei unter seinen Pisaner Kanzelreliefs einen Maßstab geben können.

1. S. Zeno in Verona, reicher Fassadenschmuck, von den Meistern Nicolaus und Guilelmus, noch vor 1140, rechts Schöpfungsgeschichte, links die Geschichte Christi von der Kindheit bis zur Kreuzigung, darunter auch die „Anbetung“.

2. Reliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni in Verona, nach 1200, mit der Geschichte Christi, darunter die „Geburt“.

3. Reliefs einer alten Kanzel, jetzt in S. Lionardo vor Florenz, vor 1250: Stammbaum Christi, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung, Taufe, Abnahme vom Kreuze (Fig. 8).

4. Reliefs der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja, im ganzen acht Darstellungen, zum Teil dieselben, wie bei Nr. 2, darunter sechs von Guido Bigarelli aus Como, inschriftlich 1250. Darunter „die Geburt“ (Fig. 9).

Wer diese vier Stufen mit einander vergleicht, der wird, wie sie zeitlich auf einander folgen, auch ein Zunehmen des Lebens, ein wachsendes Verlangen nach Ausdruck gewahren. Also die Mittel, die, wie die einzelnen Umstände und Wendungen einer Erzählung, den Inhalt ausdrücken, werden allmählich reicher. Die Form an sich wird es in einem viel geringeren Maße, und von einer Art Stil des Reliefs kann höchstens erst bei dem letzten, Guido, geredet

werden. Dieser Stil ist nun bei Niccolò Pisano durchaus vorhanden; wir konnten uns ja seine Reliefs ohne weiteres an griechisch-römischen Sarkophagreliefs verständlich machen. Aber das eigene, innere Leben, zu dem jene bescheideneren Vorstufen doch Ansätze zeigen, hat sich bei ihm nicht weiter entwickelt. Dafür ist die Form an sich — die Proportion — bei ihm unvergleichlich besser. Aber er hat sie nicht an der Natur beobachtet,

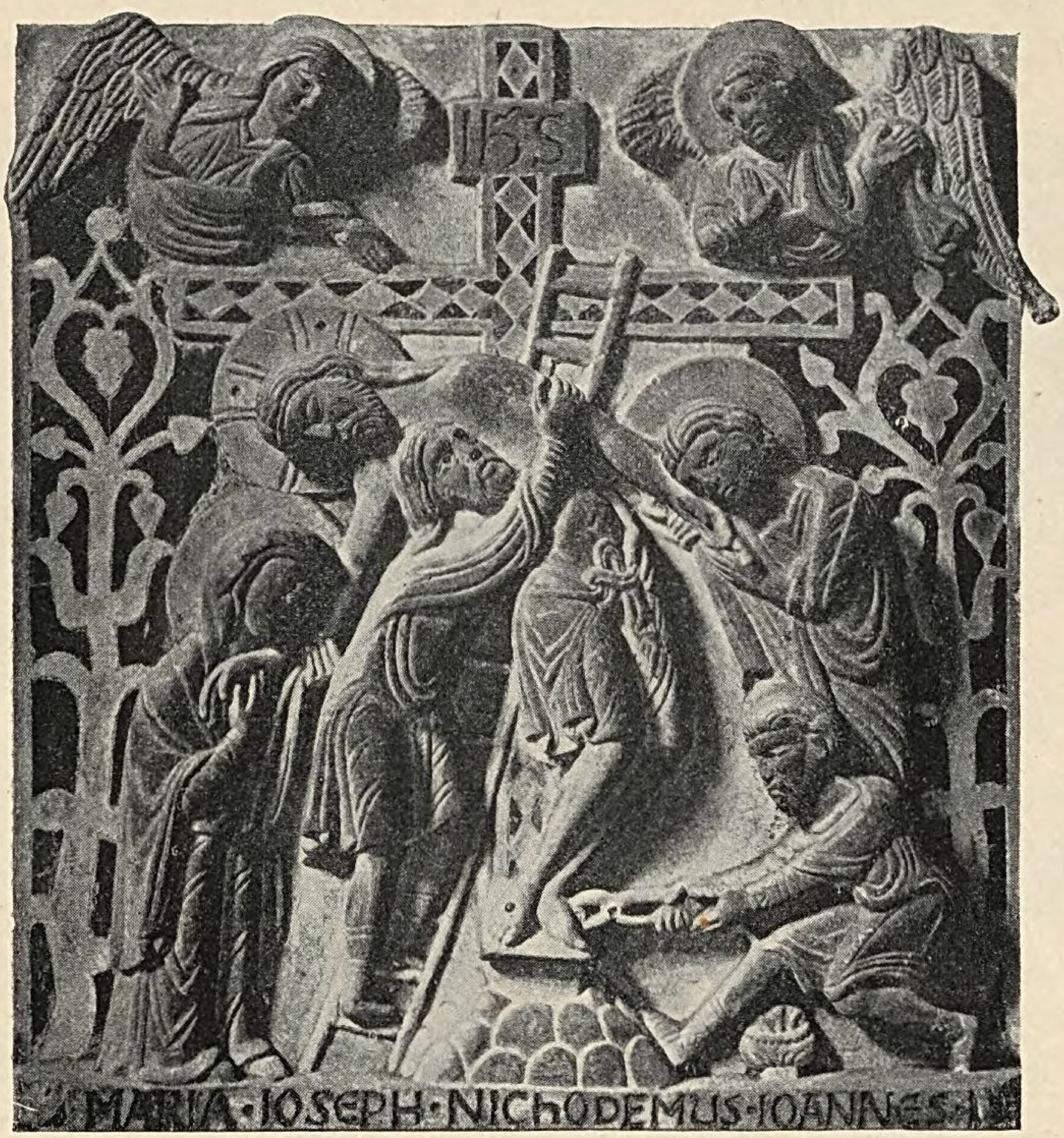


Fig. 8. Abnahme vom Kreuz. Relief in S. Lionardo zu Florenz.

sondern in der Antike fertig gefunden. Sein Stil ist künstlich! So hoch seine Werke die seiner Vorgänger überragen und so glänzend sie seinen Zeitgenossen erscheinen mochten, eine Entwickelung konnte von hier nicht ausgehen. Man sah mit einem male, daß es so wie bisher nicht weiter gehen konnte. Die frühere Plastik war fortan unmöglich gemacht durch ein imposantes, glanzvolles Modell, das nun aber doch seinerseits ebenfalls nicht weiter nachgeahmt werden konnte, ohne daß die Kunst dadurch schnell ver-

flacht wäre. Wohin dabei ein Minderbegabter kommen konnte, sehen wir an vier Marmorreliefs von den Chorschranken einer ehemaligen Kirche, S. Ansano bei Siena (jetzt im Dom daselbst) mit der „Verkündigung", der „Geburt Christi", den „heiligen drei Königen" zu Pferde und der „Anbetung" der Könige. Sie sind von durchaus antikisierendem Stil, und die kurzen Proportionen ihrer Figuren führen uns auf die Reliefs der etruskischen Aschenkisten zurück. Früher hielt man sie für eine Vorstufe von Niccolò. Dafür sind sie aber viel zu frei und sicher ausgeführt, zu wenig



Fig. 9. Geburt Christi. Relief von Guido de Como, Pistoja, S. Bartolommeo.

tastend und neu in der Erfindung. Sie sind ein Rückschritt nach Niccolò. Durch Niccolò hatte man zuerst seit den Tagen des klassischen Altertums gesehen, was Schönheit in der Plastik ist. Aber als künstlerische Leistung konnte das keinen Bestand haben. Als Zaum und Zügel hat die Antike gelegentlich wieder in der italienischen Kunst ihre Dienste — gute und schlechte — gethan. Als Vorbild ist sie kaum wieder so rücksichtslos hingestellt worden, wie in diesen drei Reliefs von Niccolò Pisano. Seine eigene Schule drängte zu anderen Aeußerungen und hat ihn selbst, wie es scheint, mit fortgerissen. Giovanni Pisano und Giotto haben die Zukunft. Die Kanzelreliefs von Niccolò sind eine schöne Reliquie. Man hat noch keinen modernen Menschen vor ihnen warm werden sehen.

Niccolòs That also und sein großes Verdienst ist es, daß er zu einer Zeit, wo die italienische Plastik keinen Stil finden konnte, geradeswegs die Formensprache des Altertums wieder aufsuchte und sich aneignete. Ist es auch nicht das Werk der Reflexion, sondern des Genies, das wenigstens die Fähigkeit haben muß, das gewollte Muster selbstthätig noch einmal hervorzubringen, so ist doch die Erscheinung eines solchen Mannes und seiner Werke nicht mehr so wunderbar, daß wir weitere Aufklärung in der Zeitgeschichte suchen müßten. Viel wunderbarer, schon weil sie großartiger ist, scheint die plötzlich in Frankreich sich entfaltende „Mauerplastik" der gotischen Kirchenfassaden mit ihren Hunderten von schön gedachten Statuen, die durch Haltung der Körper und Bewegung der Glieder zu einander in Beziehung gesetzt sind. Die hervortretenden, beleuchteten Gestalten, gehalten und getragen von der dunkleren Wand, scheinen uns dort ganze Geschichten zu erzählen. Sie sind entstanden, als Frankreich in den Kreuzzügen zu der mächtigsten, stärksten und in Sitte und Bildung ersten Nation heranwuchs, und die schaffenden Geister, die doch hinter diesen Werken gestanden haben, sind für uns höchstens noch Namen ohne persönlichen Inhalt. Wir dürfen darum Niccolòs Bedeutung nicht überschätzen. Es ist mit ihm etwa, wie in neuester Zeit mit Thorwaldsen. Seine Zeitgenossen nannten diesen bekanntlich einen nachgeborenen Griechen, aber auf ihn und aus seiner Richtung ist nichts gefolgt, was uns heute noch erfreuen könnte!

Niccolòs Aufgabe für die Geschichte der Kunst ist im wesentlichen umschrieben mit den Beobachtungen, die wir an den drei ersten Reliefs der Kanzel von Pisa zu machen hatten. Wenn wir nun den Fortschritten der Kunstgeschichte folgen wollten, so könnten wir ihn hier verlassen. Aber er selbst begleitet die neue Richtung noch weiter; wir nehmen das wahr an seinen ferneren Werken, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Anteil von dem seiner Mitstrebenden scharf abzugrenzen.

Die zwei letzten Platten der Kanzel von Pisa, die „Kreuzigung" und das „Jüngste Gericht", unterscheiden sich von den ersten drei dadurch, daß bei ihren Gegenständen antike Vorbilder nicht mehr so unmittelbar wirken konnten. Dafür treten dann individuelle Züge, lebhaft erregte Köpfe und heftige Gebärden mehr hervor. Auf dem „Jüngsten Gericht" sind die meisten Köpfe abgeschlagen, und das Ganze ist arg zerstört. Das Kostüm ist antik, auch an den Männern mit barbarischem Typus auf der „Kreuzi-

gung". Ueber die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung" urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen

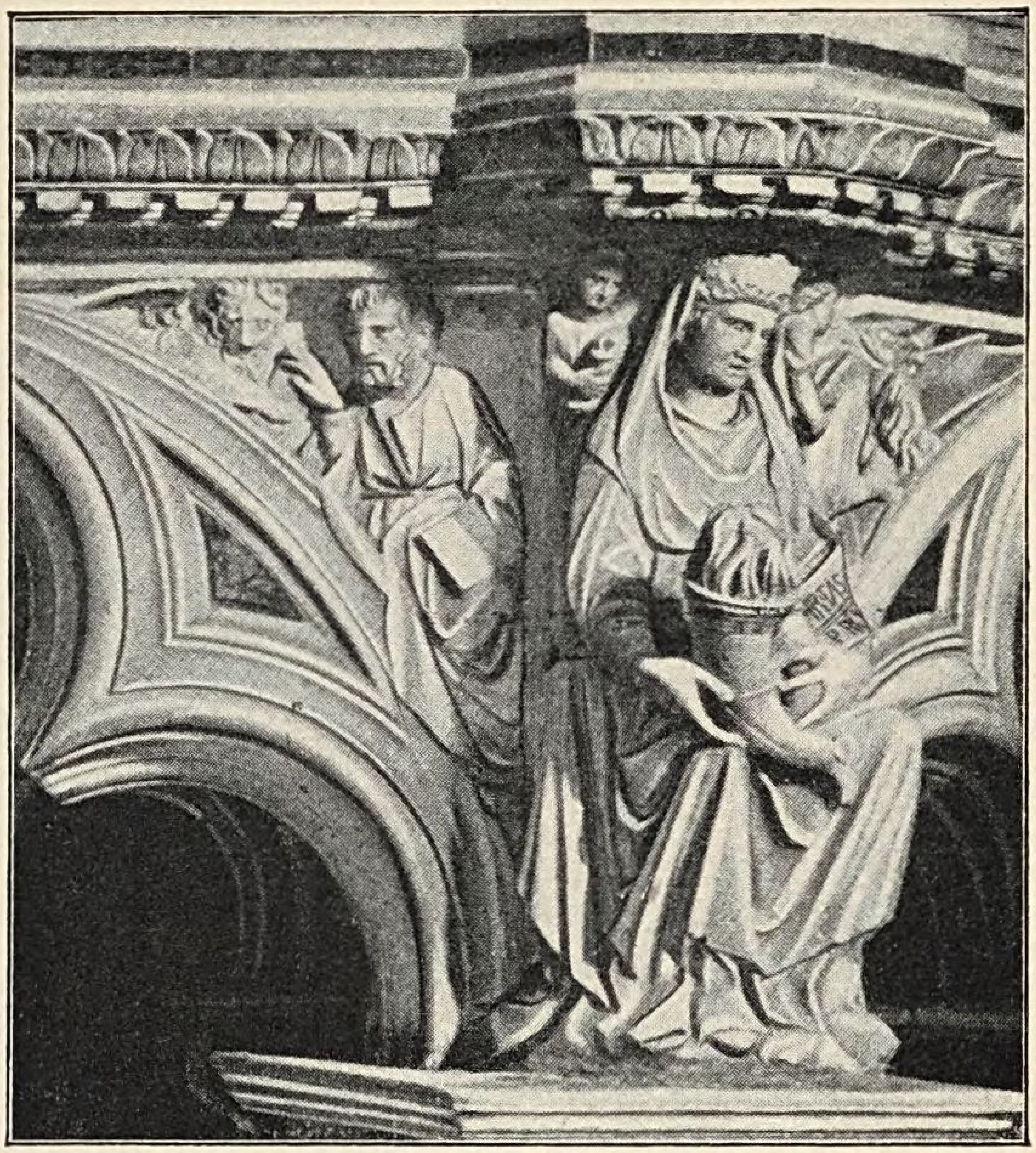


Fig. 10. Kapitell von der Kanzel im Dom zu Siena.

Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einer Gruppe von acht Frauen: Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle (Fig. 10) sind reicher, die Figuren der Tugenden zwischen ihnen und der oberen Brüstung sind bedeutender. Alles einzelne ist mannichfaltiger und prächtiger. Zwischen den Reliefs stehen nicht Säulen, sondern Gruppen und Figuren. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an

ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Ueberfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Ueberdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an unter den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und, etwas früher — nach 1280 — das Grabmal des Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist (Fig. 11). Der Stil der Skulpturen erinnert deutlich an Niccolò, aber Arnolfo übertrifft diesen in dem Ausdruck einer höheren, allgemeinen Schönheit. Man braucht daraus noch nicht zu folgern, daß er ein kräftigeres Talent gewesen sei, dessen Mitwirkung an jenem zweiten Kanzelwerke Niccolòs besonders deutlich hätte zum Ausdruck kommen müssen. Was Giovanni betrifft, so wird er nicht bei dem Plane des Ganzen geholfen, wohl aber trotz seiner Jugend im Laufe der Arbeit den Vater beeinflußt haben.

Am meisten gleicht dem Bilde auf der früheren Kanzel die „Geburt Christi“, und überall zeigen sich ähnliche kleine Züge des Lebens an den Figuren der Menschen und Thiere. Auch die „Darstellung“ hat noch Aehnlichkeit mit dem entsprechenden früheren Bilde. Die „Anbetung“ dagegen mit dem Reiterzuge der Könige und ihrem Gefolge im Vordergrunde ist völlig anders, lebhaft, individualisiert, — Kamele und orientalische Gesichtsbildungen zeigen sich — malerisch gehalten, mit Verkürzungen und schwer im Relief zu verwirklichenden Ansichten. Diese „Anbetung“ hat nichts mehr von Niccolòs erster Darstellung; sie ist eine Vorbereitung auf die Art, wie bald die Maler von Florenz diesen außerordentlich beliebten Gegenstand behandeln. Die „Kreuzigung“ zeigt das Pathetische der ersten Darstellung bedeutend übertrieben. Ebenso wirkt ein neuer Gegenstand auf dieser Kanzel: der „bethlehemitische Kindermord“ mit einem aufregenden Gewirre von Figuren. Giovanni hat später auf einer Kanzel (für S. Andrea in Pistoja)

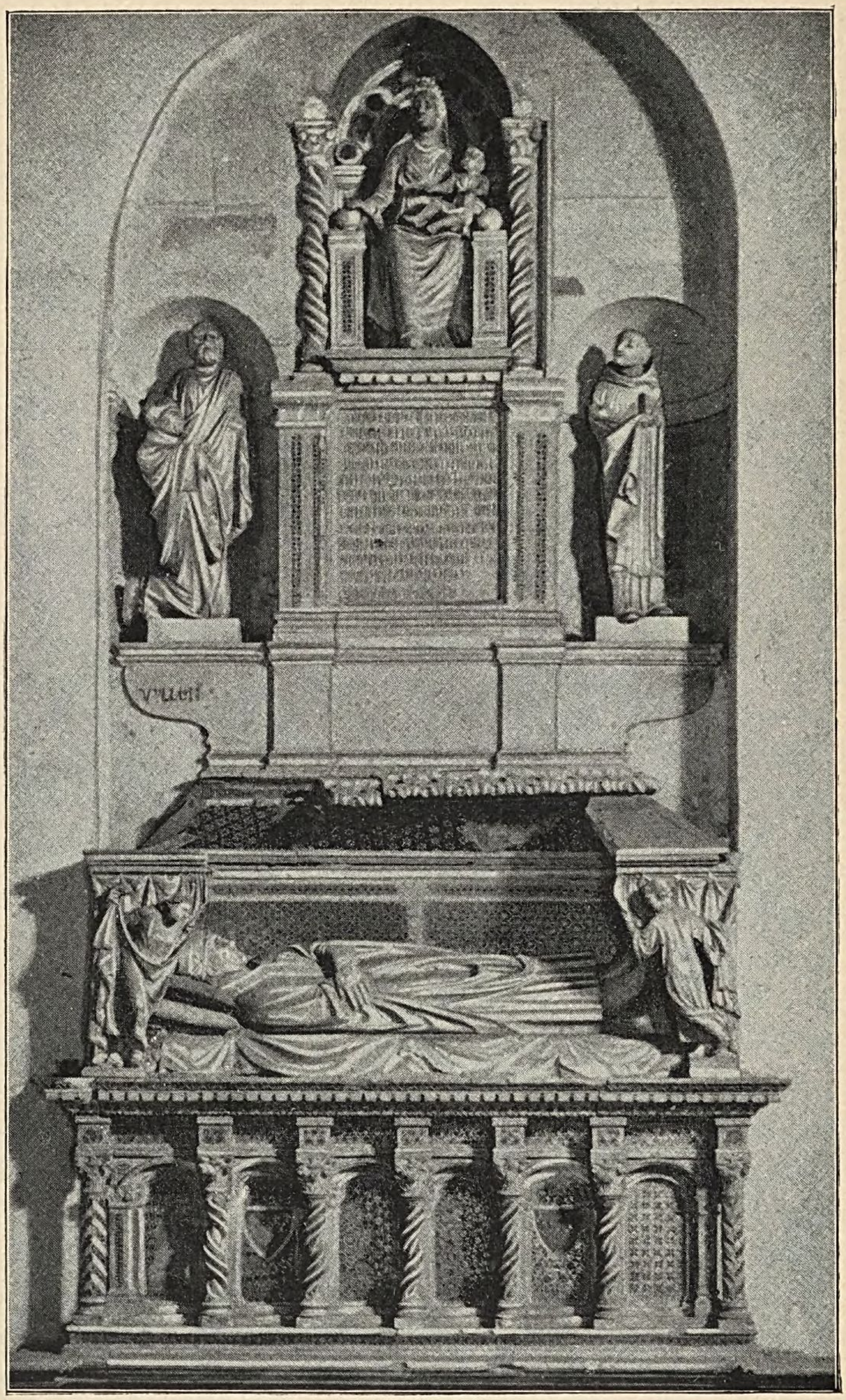


Fig. 11. Grabmal des Kardinals de Braye von Arnolfo di Cambio. Orvieto, S. Domenico.

den Gegenstand veredelt, soweit es möglich war, und ihm dabei alle diese grausige Lebendigkeit, die er nun einmal voraussetzt, gelassen (Fig. 12). Da giebt er eine wirklich bedeutende dramatische Auffassung! Dagegen gehalten ist das Relief in Siena maskenhaft und wie nach einem äußeren Schema gearbeitet. Aber warum soll nicht dennoch der junge Giovanni geistig und auch mit



Fig. 12. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano, Pistoja, S. Andrea.

der Hand daran thätig gewesen sein? — Am wenigsten befriedigt das „Jüngste Gericht" (auf zwei Tafeln), an sich keine günstige Aufgabe für die Plastik und nun vollends in dieser Ausdehnung. Die neue Richtung fand darin so wenig ihre Befriedigung, wie die alte.

Noch ehe die Kanzel von Siena vollendet war, hatte Niccolò für Bologna ein anders Werk fertig gestellt, ein sarkophagartiges Grabmal für die Gebeine der Titelheiligen in S. Domenico. Er wohnte selbst 1267, als die Reliquien in die neue Urne gelegt wurden, dieser Zeremonie bei. Er hat also als Hauptmeister die Arbeit geleitet, und diese ging

zum Teil neben der anderen für Siena her. Es ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, daß er selbst viel daran gethan hat. Der Kasten ist ringsum mit Reliefs bedeckt, und diese sind durch kleine Statuen von einander getrennt. In den zwei besten Reliefs, die den Ehrenplatz an der Vorderseite haben, müßte des alten Niccolò Arbeit doch am ehesten gefunden werden. Es sind zwei zeitgeschichtliche Szenen darauf dargestellt: wie Dominikus einen vom Pferde gestürzten Ritter vom Tode auferweckt (Fig. 13), und wie in seiner



Fig. 13. Relief von der Arca des h. Dominikus. Bologna, S. Domenico.

Gegenwart die ketzerischen Bücher verbrennen, die seinen aber die Feuerprobe bestehen. Das gestürzte Pferd ist von einem römischen Kindersarkophage genommen, und auch unter den menschlichen Figuren erinnern einige an die Antike, aber ihr Ausdruck ist durchweg inniger, als an der Kanzel in Pisa, und wie das Zeitkostüm bei den Mönchen und den weltlichen vornehmen Jünglingen überwiegt, so hat die lebensvolle Darstellung des Ganzen doch auch keine Aehnlichkeit mehr mit jenen ersten Reliefs, und die menschliche Figur hat schlankere Proportionen, als dort. Die Statuetten zwischen den Tafeln sind vollends schon ganz im Stil der entwickelten Schule. Wir hören nun, daß bei diesem Auftrage der alte Niccolò sich einen Dominikanerlaienbruder, Fra Guglielmo, zu Hilfe nahm. Sollte nicht der um das Grabmal

des Stifters seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener, als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat

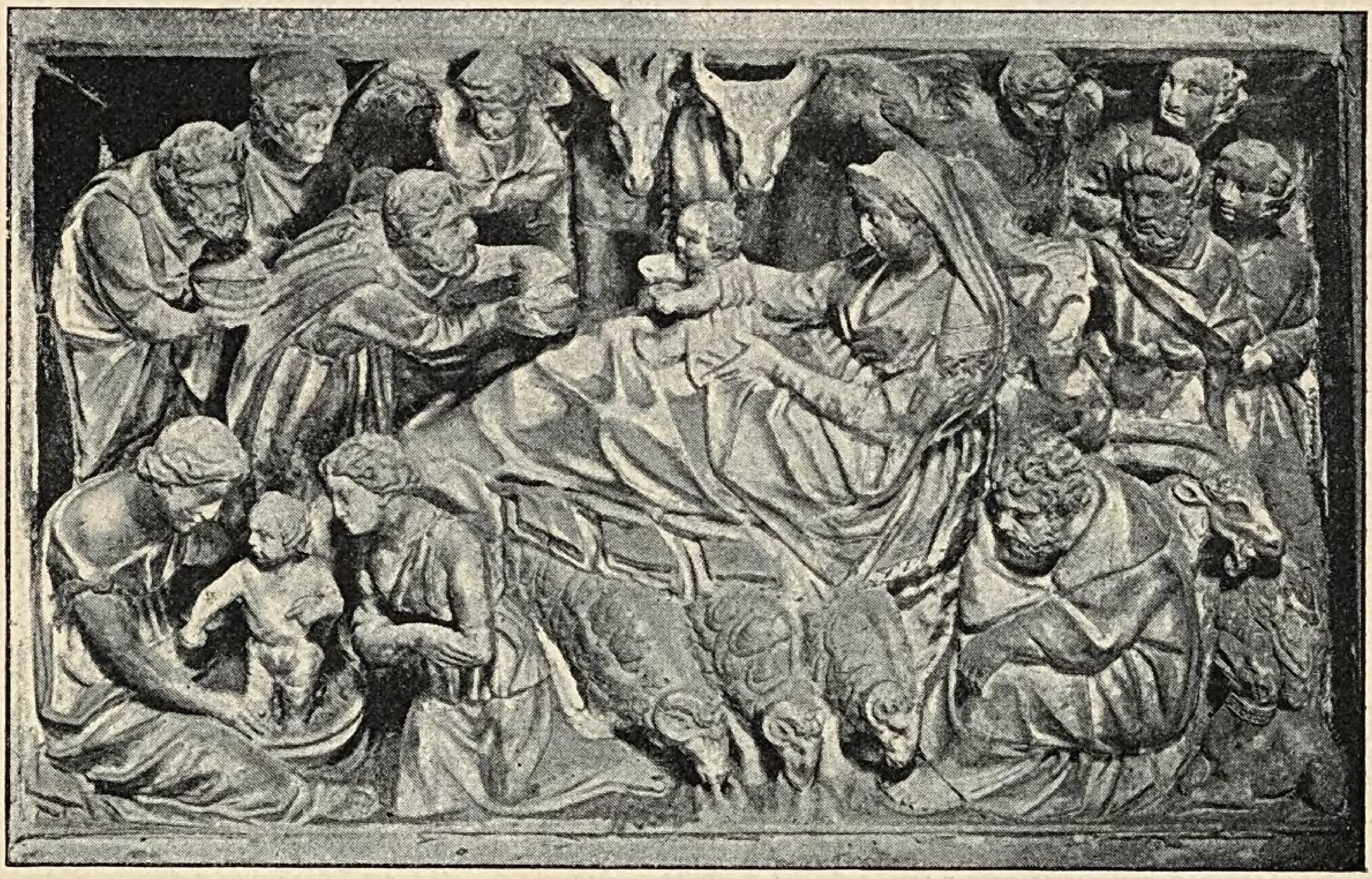


Fig. 14. Geburt Christi. Von der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja.

an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zur „Himmelfahrt". Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes einzelne zu Leben wird. Dies Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni ist. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche z. B. das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi" (Fig. 14) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf

dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido 1250 (S. 20), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und doch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

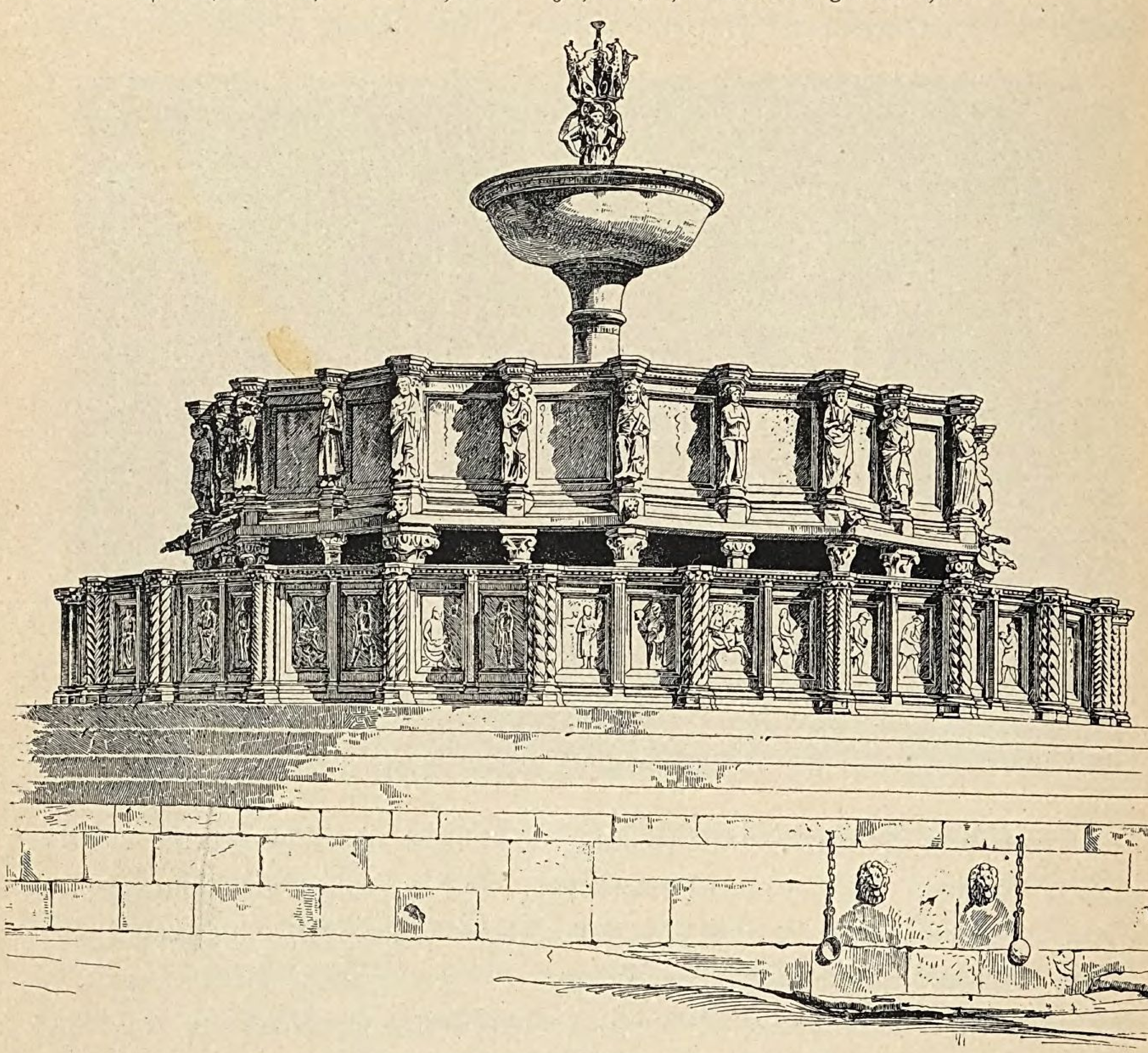


Fig. 15. Der Große Brunnen (Fonte maggiore) in Perugia.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplatze von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die über einander angeordnet sind (Fig. 15). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen (Fig. 16) und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa

und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannichfaltige Inhalt einlud. Es sind Monate, in den Beschäftigungen der Menschen dargestellt, mit Himmelszeichen, ferner die sieben freien Künste, dazu Geschichten aus dem Alten Testament, aus Aesop und endlich die Gründung Roms. Aber der Stoff allein that es doch nicht. Er war schon recht oft seit dem frühen Mittelalter behandelt worden, aber noch nicht so einfach und edel wie hier, wo leider bei starker Verwitterung und Ergänzung das Ursprüngliche nur noch in Spuren erhalten ist. Nun steht an dem mittleren Becken mit den unbedeutenden Figuren eine Inschrift zum Lobe des Meisters Niccolò, während eine kurze Inschrift über einem Bilde des unteren Beckens den Giovanni als Verfertiger bezeichnet. Ob nun nur dieses Bildes oder des ganzen Kreises? Gewöhnlich schreibt man daraufhin Giovanni alle diese Reliefs zu. Doch ihre gemessene, ruhige Art will sich zu dem eigentlichen Stil dieses Künstlers nicht schicken, während sie als Vollendung dessen, was Niccolò erstrebte, uns wohl eher begreiflich wäre. Aber nun wissen wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Dürfen wir annehmen, daß zwischen einem Schüler, der von ebensostrengem Formensinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guterletzt diesen einfach-schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Reliefstil fand? Aeußerlich stand er diesem Stil wenigstens in seinen früheren Werken näher, als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Werken erkennen können.

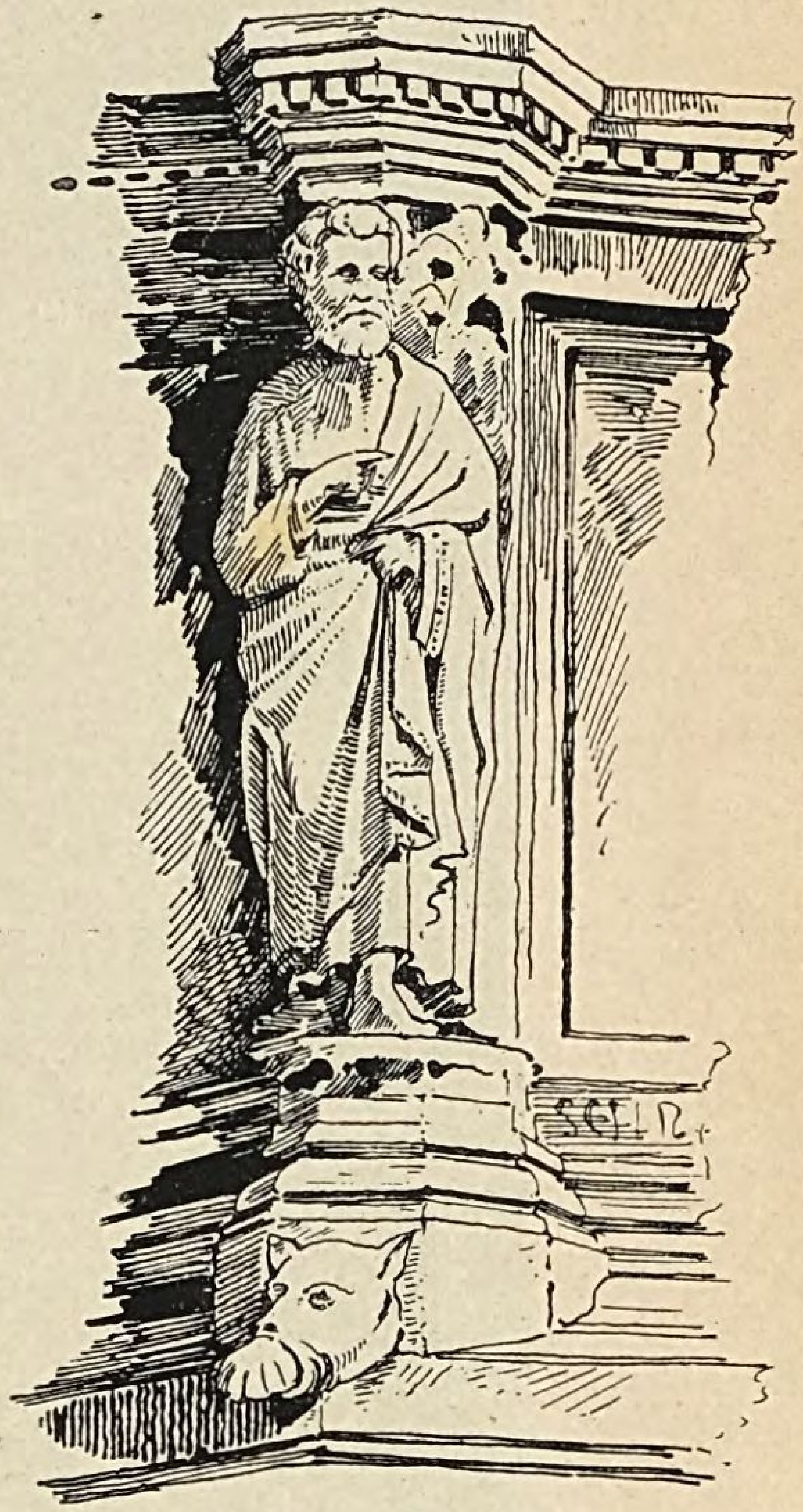


Fig. 16. Pfeilerfigur vom Großen Brunnen in Perugia.

Es gehört zu dem allerschwersten, namentlich in der Plastik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Ueberlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen persönlichen Urheber festzustellen, wenn überhaupt bei der Beschaffenheit des Kunstwerkes die Wahl zwischen mehreren möglich ist. Mit dieser Bemerkung treten wir an den sehr mannichfachen Skulpturschmuck des



Fig. 17. Der h. Martin. Freigruppe am Dom zu Lucca.

Doms S. Martino in Lucca (S. 10), um dann zuletzt noch ein besonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeschrieben wird, zu betrachten. Sein Name ist nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber ist das rechte und das Hauptportal, sowie die Vorhalle und die sich darüber hinziehende Fassade mit Reliefs bedeckt, die sämtlich geringer als jene, unter einander aber wieder verschieden sind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Thätigkeit voraussetzen: Christus im

Limbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende u. s. w. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Fig. 17). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter, als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür. Sie ist handwerksmäßig roh, kann spät sein, und ihr Verfertiger kann hinter seiner Zeit zurückgeblieben sein, und sie wäre selbst nach 1300 noch begreiflich.

Die Skulpturwerke des Doms von Lucca haben also dermalen für die Kunstgeschichte nur die Bedeutung, daß sie uns auf eine sehr entwickelte, in die Masse gehende Thätigkeit comaskischer und toskanischer Steinmetzen und Bildhauer sehen lassen, wobei sich in dieser Zeit des romanischen Stils aus der nächsten Aufgabe des Handwerks erst die Dekoration und allmählich das Figürliche ergiebt, zunächst als Relief, und endlich sogar die freie Statue. Das sind die Verhältnisse, die Niccolò bei seinem Auftreten äußerlich umgaben. Sie waren günstig für ihn. Denn ein wirklicher Bildhauer fehlte noch. Daß er von Pisa aus in jungen Jahren nach Lucca gegangen und längere Zeit daselbst gearbeitet hätte, — arbeitete doch auch der Comaske Guido außer in Pistoja noch in Pisa und Lucca! — daß er dann zuletzt mit seinen Arbeiten alle anderen übertroffen und diese ganze romanische dekorierende Reliefskulptur mit einem Werke der höheren Kunst abgeschlossen hätte, wäre verständlich. Vasari giebt ihm die Reliefs über dem linken Seitenportal in Lucca: am Thürsturz die „Verkündigung", die „Anbetung der Hirten" und der „Könige", noch bei aller Zerstörung einfach und klar ausgedrückt, und darüber die „Kreuzabnahme" (Fig. 18). Ob Vasari recht hat, ist für Niccolò eine besonders wichtige Frage. Denn hier handelt es sich um eine Ausdrucksweise, die von seiner in Pisa ausgeübten Art der Kunst durchaus verschieden ist. Man kann über dies anspruchslose, mit vollendetem Raumgefühl in das Halbrund komponierte Relief der „Kreuzabnahme" nicht leicht zu viel des Lobes sagen. Es hat neben edlen und in der Hauptsache richtigen Formen einen tiefen Gehalt an Empfindung. Das Antike hat der Künstler z. B. in der Tracht angewendet, wie es alle die anderen zu seiner Zeit anwandten, aber es stört nicht und kühlt die Wärme des wirklichen, empfundenen Lebens nicht ab. Das Altertum, an das sich Niccolò z. B. in



Fig. 18. Abnahme vom Kreuz. Lunette am Dom zu Lucca.

Pisa bei anderen Gegenständen so eng anschloß (S. 18), gab ja für die „Kreuzabnahme" solche Muster nicht her. Darum wollen wir uns, um dies Relief von Niccolò zu würdigen, nach einigen Versuchen in der älteren italienischen Kunst umsehen.

In Parma, wo das Baptisterium außen, an seinen drei Portalen, und inwendig mit Skulpturen bedeckt ist, die das ganze 13. Jahrhundert ausfüllen (den Anfang macht ein Bildhauer Benediktus am Nordportal 1196), wird im Dom eine einzelne, noch ältere Reliefstafel aufbewahrt mit einer „Kreuzabnahme" von Benedetto Antelami 1178. Alles Natürliche, wie Körperform und Haar, ist hier noch ganz konventionell behandelt, wie in einem heraldischen Ornament, aber der Inhalt sucht nach Ausdruck in den Bewegungen und in den Mienen der Gesichter. Erheblich später, im 13. Jahrhundert, zeigt dann eines der Kanzelreliefs in S. Lionardo (S. 19) nach der Seite des Ausdrucks einen großen Fortschritt: Maria und Johannes halten ebenso wie in Lucca die Hände des Heilandes ergriffen, Nikodemus umfaßt seinen Oberkörper, und der Mann am Fuße des Kreuzes arbeitet schon ebenso angespannt mit seiner Zange an den Nägeln. Dieses oder ein ähnliches Werk ist das Vorbild für das Relief in Lucca gewesen. Aber dieses Relief läßt alle seine Vorgänger hinter sich. Es übertrifft sogar das Relief der „Kreuzigung" an der Kanzel in Pisa, nicht nur formell im Stil und in der Anpassung an die Thürlünette, sondern ebenso im Ausdruck. Wenn es eine Jugendarbeit Niccolòs ist oder wenigstens vor die Kanzel von Pisa fällt, wie manche meinen, — wie seltsam wäre es dann, daß ein doch schon ausgereifter Mann, der über so vollendete Ausdrucksmittel verfügt, sich dann erst in den noch strengeren Zwang der antiken Kunstregel begiebt und doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief lieber die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebensogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte, wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches enthalten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano. Aeußerlich ist seine Kunstweise dieselbe, wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht nebensächlich dabei her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas unharmonisches in Giovannis Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles einzelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung, wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giottos Fresken in der Arena zu Padua sind früher, als Giovannis Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giottos schönes Jugendwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und jedenfalls für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgedienter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle aus seinen Mitteln gestiftet hatte, starb 1321. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifters im Chor der Kapelle hat zwar mit Giovanni nichts zu thun, sondern ist venezianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem ganz bekleideten Kinde teilnehmend zuwendet, ganz in seinem Stil und mit seinem

vollen Namen bezeichnet. Vielleicht gehört ihm noch außerdem (nach einer Vermutung Bodes) eine andere lebensgroße Statue des Stifters daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen; der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger als auf der liegenden Statue. Er hätte sich dann also Figuren für sein Grabmal bei Giovanni bestellt. Dieser starb noch vor ihm (nach Vasari 1320), und die liegende Figur hat deshalb später ein anderer gemacht. — Giovanni Pisano bedeutet für seine Zeit, was Donatello für das 15. und Michelangelo für das 16. Jahrhundert gewesen sind.

Man nennt Giovannis Plastik gotisch. Was heißt das? Er war zunächst als Baumeister Gotiker. Er baute am Dome von Siena und hat den Camposanto in Pisa geschaffen, während, wenn sein Vater, was Vasari behauptet, überhaupt gebaut hat, er das gewiß in dem romanischen Stile that. Auch Giovannis Mitschüler, Arnolfo di Cambio, war ja als Baumeister Gotiker (S. 23). Und vielseitig, wie alle diese großen Italiener, war bald darauf auch der Maler Giotto nicht nur in der einen Kunst der Malerei thätig. Er war seit 1334 bis an seinen Tod drei Jahre lang am Dom zu Florenz als Baumeister angestellt. Ihm gehören dort Reliefs an dem unteren Geschosse des Glockenturms, auch wenn er sie nicht selbst in Marmor ausgeführt haben sollte. Um so besser begreifen wir, daß er dem Giovanni so nahe treten konnte, wenn er, wie dieser, auch Bildhauer war. Auch Giottos Malerei nennt nun die Kunstgeschichte „gotisch", und sie kann das, insofern sie in das Zeitalter der Gotik fällt und noch nicht Renaissance ist, auch vielleicht, weil sie meist in gotischen Kirchen ihre Stelle gefunden hat. Aber es bleibt doch nur eine ganz äußerlich gegriffene Bezeichnung. Denn abgesehen davon, daß der gotische Baustil für Italien lange nicht die Bedeutung hat, wie im Norden, hat vollends mit den Formen dieses Stils die Malerei Giottos kaum noch etwas zu thun. Giebt er auf Bildern Architektur oder Geräte, so zeigt sich gotisches darin, und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung der Bilder vielfach Gotik. Aber das Wesen seiner Malerei liegt doch tiefer, als in diesen formalen Dingen. Ebenso ist es mit Giovanni Pisano. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Man fühlt sich bei den aufrechtstehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig fließende in der Richtung von oben nach unten, erinnert an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen

in Frankreich, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflußt worden sei.

Aber man muß tiefer gehen. Die architektonische Gebundenheit des Bildwerks haben wir nicht in der nordischen Gotik allein, wir haben sie auch im romanischen Stil und überhaupt auf jeder Stufe, wo das Bild noch nicht völlig frei, selbständig, reif entwickelt ist. Giottos Fresken werden uns zu dieser Frage zurückführen. Mit dieser Art von „Gotik" reichen wir aber bei Giovanni nicht aus. Statt des massenhaft wirkenden Statuenschmuckes an Portalen und Fassaden haben wir in Italien um diese Zeit das zierliche, als Einzelbild wirken sollende Relief als Hauptaufgabe des Bildhauers. Und wenn man, wie es die Geschichte der Plastik mit den Werken des Nordens zu thun pflegt, Giovanni als Bildhauer einfach unter die Gotiker einreihen wollte, so würde man das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft und sein Talent, noch gar nicht berührt haben. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhafte Haltung und malerische Anordnung seiner Bilder ist jenem Charakter der nordischen Skulptur gerade entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen starken individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Litteratur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kräftigen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, die wir dem an die Seite stellen, und Dante ist mit Giotto fast gleichalterig und mit ihm befreundet. In der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, innerliche Auffassung des religiösen Lebens. Sie hatte unlängst die beiden ältesten Bettelorden hervorgerufen, und diese waren zu einer neuen geistigen Macht herangewachsen. Die Bettelorden aber haben die gotischen Kirchen in Italien populär gemacht, soweit sie es werden konnten, und im Zusammenhange aller dieser Kulturäußerungen gewinnt es dann auch wohl den äußeren Anschein, als hätte die Gotik durch die Architektur für die übrige Kunst eine Führerrolle übernommen, die sie doch in Italien niemals in dem Maße gehabt hat, wie im Norden.

Also Giovanni war kein bloßer Gotiker, aber er hat, wie Giotto, ebenfalls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom

von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovannis Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen" Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der That aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossanuova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebensowenig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjous in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besonderen das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in Bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giottos verständlich. Sie wird uns dort wieder entgegentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan bewegte verrät ihn überall, sowie es zweihundert Jahre später den Stil Michelangelos kenn-

zeichnet. Zwei seiner Hauptwerke, Kanzeln für S. Andrea in Pistoja (vollendet 1301) und für den Dom in Pisa, haben noch dadurch ein be-



Fig. 19. Modell der ehemaligen Kanzel im Dom zu Pisa (Museo civico).

sonderes Interesse, daß es zum Teil dieselben Geschichten sind, die auf ihren Reliefbildern wiederkehren, wie wir sie früher bei Niccolò in Pisa und

darauf in Siena fanden. In Pistoja ruht die Kanzel auf Säulen von rotem Marmor, auf den Kapitellen stehen Sibyllen mit ekstatischen Bewegungen, wie sie später Michelangelo in der Sixtina malte. Dazu kommen, als vorgekröpfte Eckstücke, Figuren und Gruppen, wie an der Arca von S. Domenico. In den fünf Reliefs setzt sich dies bewegte Leben fort; am wildesten pulsiert es in den dichtgedrängten Gruppen des „bethlehemitischen Kindermords“ (s. S. 25), der hier an die Stelle der „Darbringung im Tempel“ (in Pisa) getreten ist. — Von der noch größeren Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa ablieferte,



Fig. 20. Geburt Christi. Relief von der Domkanzel in Pisa (Museo civico).

finden sich die Ueberbleibsel im Museo civico. Als Träger finden wir anstatt der Säulen sogar ganze Figuren und Gruppen, unter ihnen eine Personifikation der Stadt Pisa, eine gekrönte Frau mit zwei Kindern an der Brust, umgeben von den vier Kardinaltugenden (Fig. 19). Niccolòs Stil ist längst verlassen. Alles ist gewaltiger, heftiger geworden, und der Ausdruck ist bis ins manierierte übertrieben. Eine Tafel enthält nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi: den „Judaskuß“, das „Verhör vor Kaiphas“, die „Verspottung“ und die „Geißelung“, im einzelnen alles vom höchsten Leben, aber als Ganzes ohne Komposition. Ein anderes Relief zeigt uns die

„Geburt Christi“ mit sämtlichen einzelnen Bestandteilen, wie sie früher Niccolò dargestellt hatte. Aber alles ist ernst und von momentaner Bewegung durchzuckt: Maria auf ihrem Lager, die Engel und die Hirten, sogar die Tiere — bis zu den Wärterinnen, die das Kind baden, und deren



Fig. 21. Gastmahl des Herodes. Bronzerelief von Andre Pisano. Florenz, Taufkirche.

eine das Wasser prüft, ein genrehafter Zug, den die spätere Malerei beibehalten hat (Fig. 20).

Mit Andrea, den man äußerlich auch noch zu den Gotikern rechnet, tritt die italienische Skulptur in eine ganz andere Erscheinung. Er ist kein Pisaner, sondern nur in Pisa und in Giovannis Schule gewesen, und seine Werke führen uns nach Florenz, und wie seine Kunst nicht mehr pisanisch ist, so kann man auch ihn selbst ebensogut einen Florentiner nennen. Zu der Lebendigkeit, die er bei Giovanni lernen konnte und die er, wenn auch erheblich gemäßigt, zeigt, gesellt sich bei ihm, was Giovanni nicht hatte, eine im Aus-

druck des einzelnen und in den Linien der Komposition sichtbare schöne Anmut, die ihrer Zeit vorauseilt und Andreas eigenste Gabe ist. Denn Giotto, der wenig ältere Maler, hat sie doch noch nicht in gleichem Maße, wie er. Giottos Profile sind schärfer und keineswegs immer schön, er sucht



Fig. 22. Enthauptung des Täufers. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

Ausdruck mit wenigen Mitteln, denn er will deutlich werden; er hat wenig Figuren und nur die Hauptzüge des Ausdrucks. Hier knüpft Andrea an. Er ist ebenso sparsam mit seinen Mitteln, wie Giotto, aber er ist weicher und schöner, lieblich, novellistisch, nicht ganz so dramatisch, wie Giotto und nicht so großartig, wie das dreizehnte Jahrhundert oder die französische Plastik seit dem Ende des zwölften. Anstatt der mit Figuren angefüllten Reliefs Niccolòs und Giovannis hat Andrea jedesmal wenig Personen, deren Umrisse sich selten schneiden. Ein einzelner Vorgang wird deutlich und in Linien ausgedrückt, die nicht nur an sich angenehm wirken, sondern auch auf die Einordnung der Figuren in den Raum berechnet sind. So hat er im

Gegensatze zu dem unruhig wirkenden Hochrelief seiner Vorgänger in Pisa ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik entsprechendes Relief wiedergefunden, welches uns zuerst wieder an gute griechische Zeit erinnern kann. Er war nach Florenz gerufen und sollte an dem Baptisterium die erste Thür (die Südthür) machen. Als er sie modelliert hatte (1330), mußte sie von venezianischen Gießern gegossen werden, denn in Florenz gab es keine Bronzearbeiter, und als die Thür eingesetzt wurde (1336), kam die ganze Signorie, die zufällig in ihrem Palaste Sitzung hielt, mit den Gesandten von Neapel und Sizilien herbei, um dem nationalen Werke zuzusehen. Im ganzen zwanzig zierlich gotisch umrahmte Felder (Vierpaß mitübereck gestelltem Viereck) umschließen die Geschichte Johannes des Täufers, des Patrons der Stadt (Fig. 21 u. 22), darunter sind acht Tugenden dargestellt. Diese Art, Legenden zu erzählen, ist nun für die Skulptur ebenso neu und für die folgende Zeit vorbildlich geworden, wie es kurz vorher Giottos Fresken mit den vielen einzelnen Bildern gewesen waren. Wie Andrea an Schönheit den Giotto noch übertrifft, so geht er auch in der Anwendung des Zeitkostüms wieder noch etwas weiter. Wer beider Werke vergleicht, dem wird ein Zusammenhang unmittelbar einleuchten, und, wie schon Vasari that, hat man gewöhnlich Giotto als den Gebenden angesehen, und durch ihn wäre demnach Andrea aus den lokalen Grenzen der Plastik von Pisa herausgeführt und zu einem Florentiner geworden. Nun war freilich diese berühmteste Arbeit Andreas schon gethan, ehe wir von Giotto als Bildhauer hören. Dieser wurde erst gegen Ende seines Lebens (1334) Dombaumeister und erbaute wenigstens in seinen Grundlagen den harmonisch wirkenden Glockenturm, dessen obere Geschosse nach der in Pisa üblichen Weise mit Flächenmustern in farbigem Marmor bedeckt sind. Unten aber laufen in zwei Streifen übereinander an allen vier Seiten des Turms herum einzelne Reliefs in vier- oder sechseckigen Rahmen mit wenigen Figuren in einem klaren, einfachen Vortrag, ganz wie Giotto oder Andrea zu schildern lieben. Die einzelnen Bilder gehören zu einem beliebten volkstümlichen Gedankenkreise der damaligen gebildeten Menschen, der uns nicht nur hier begegnet. An die Erschaffung Adams und Evas schließen sich die Beschäftigungen der Menschen in der Natur und im geistigen Leben bis zu den Künsten und Wissenschaften; die Künste sind in „Phidias“ und „Apelles“ dargestellt. An „Apelles“ schließen sich Vertreter der Wissenschaften an, die man Luca della Robbia zuzuschreiben pflegt. Dann kommen — auf dem oberen Streifen — Tugenden, Werke der Barmherzigkeit und anderes, was

uns nicht weiter zu beschäftigen braucht. Nur die ersten 21 von den Reliefs des unteren Streifens bis „Apelles“ gehen Giotto und zugleich Andrea an. Nach der geltenden Meinung hätte Giotto sie mindestens entworfen, und Ghiberti in seinem Traktat über ihn läßt sie ihn auch modellieren, während nach anderer Meinung Andrea sie ausgeführt hätte. Wissen kann man es nicht, wo genau die Grenze dieser Gemeinschaft liegt, die als solche nicht zu



Fig. 23. Tubalkain. Relief von Andrea Pisano am Glockenturm in Florenz.

bezweifeln ist. Den Charakter dieser sehr deutlichen und energischen Kunst zeigt die „Schmiede Tubalkains“ (Fig. 23), die unter den Beschäftigungen und Erfindungen zwischen „Jubals Musik“ und „Noahs Weinbau“ dargestellt ist. Vasari läßt Giotto sogar die Zeichnungen für Andreas Thür machen, aber das ist florentinische Uebertreibung. Andrea war bedeutend genug, um selbständig auch auf den etwas älteren Giotto zurückwirken zu können. Er hat ihn dann noch geraume Zeit überlebt, und sein Werk nicht nur am Campanile, wie wir annehmen dürfen, weitergeführt, sondern auch für die von Giotto gezeichnete Fassade des Doms noch Statuen geliefert und



Fig. 24. Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Relief an Orcagnas Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

ist dann noch am Dom von Orvieto (1347—49) bis an seinen Tod beschäftigt anzutreffen.

So hat in der Mitte des 14. Jahrhunderts die florentinische Skulptur in der That etwas erreicht, was über die alten Gotiker hinausgeht, und die antikisierende Richtung der Pisaner ist hier zu etwas lebensfähigem geworden. Denn höheres als Giotto und Andrea kennt man nicht vor der Renaissance. — Die Skulptur der Gotiker wird nun namentlich in Florenz weiter geübt, wo der Staat und ein reicher, freigebiger Bürgersinn ihr große Aufgaben stellen. Aber es sind fast alles Werke, die sich mit ihrem individuellen Leben neben Andreas Pforte nicht sehen lassen können. Nur einer überragt seine Genossen, und der ist wieder mindestens ebenso von Giotto ausgegangen und steht diesem geistig ebensonahe, wie er als Bildhauer zu Andreas Weise gehört, nämlich Andrea dell' Orcagna, aus einer Familie von Bildhauern, Goldschmieden und Malern hervorgegangen. Er galt zunächst als Maler, — sein älterer Bruder Nardo hatte ihn gelehrt — und als solchen werden wir ihn unter den Fortsetzern Giottos als einen der berühmtesten wiedertreffen. Sein Nachruhm hat ihn so hoch gehoben, daß man auch die majestätische gotische Loggia dei Lanzi mit ihren drei Bogen ihm zuschrieb, — „Loggia dell' Orcagna" — wo die Regierung der Stadt Repräsentationen abhielt und ihre Erlasse verkündete. Wir wissen aber, daß sie erst nach seinem Tode 1376 begonnen worden ist. Dagegen hat er als Obermeister den alten Getreidespeicher Or San Michele (S. Michele in Orto) zu einer Kirche umgebaut (die Konsekration geschah zum Andenken an die Vertreibung des Herzogs von Athen 1343) und hierfür als Bildhauer ein prächtiges gotisches Tabernakel mit reichem Figuren- und Reliefschmuck geliefert, welches laut Inschrift 1359 fertig war. Hier nun als Bildhauer setzt er Andrea Pisanos Schule fort. Mit diesem verglichen, ist er freilich in den Formen der Gotik stark befangen, aber innerhalb des ihn beschränkenden Rahmens giebt er doch im einzelnen überall die Aeußerungen eigenen Lebens und Züge von kräftigem Naturalismus, die ihn wieder noch über Andrea hinausführen. An dem Sockel dieses altarartigen Aufbaues sehen wir in achteckigen Feldern acht Reliefs aus dem „Marienleben", die zu dem Schönsten gehören, was die Plastik des 14. Jahrhunderts hervorgebracht hat, und darüber an der Rückwand im Halbrund, überaus großartig gedacht, die „Bestattung" und die „Himmelfahrt Mariä" (Fig. 24). — Seit dieser Zeit (1359) ist er dann auch nach Urkunden mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto beschäftigt, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutlich Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo einst am Dome Niccolò und Giovanni thätig gewesen waren, traten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, zwar auch zahlreiche Bildhauer auf. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angethan, eine kräftige Plastik hervorzurufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Thätigkeit. Gelegentlich finden wir auch ganz besonders reizvolle, glückliche Aeußerungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung" — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Ueberbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn es erwiesen wäre, daß ihnen, wie man neuerdings glaubt, der Reliefschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen und im monumentalen Sinne ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an den figurenreichen Schmuck der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit dem die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der

Künstlerinschriften in Italien einem so bedeutenden Werke gegenüber sonst nicht wieder vorkommt. An den Prachtkirchen von Pisa und S. Miniato beschränkte sich die romanische Kunstübung an den Fassaden auf ornamentale Dekoration. In Siena, wo einst Niccolò und Giovanni gearbeitet hatten,

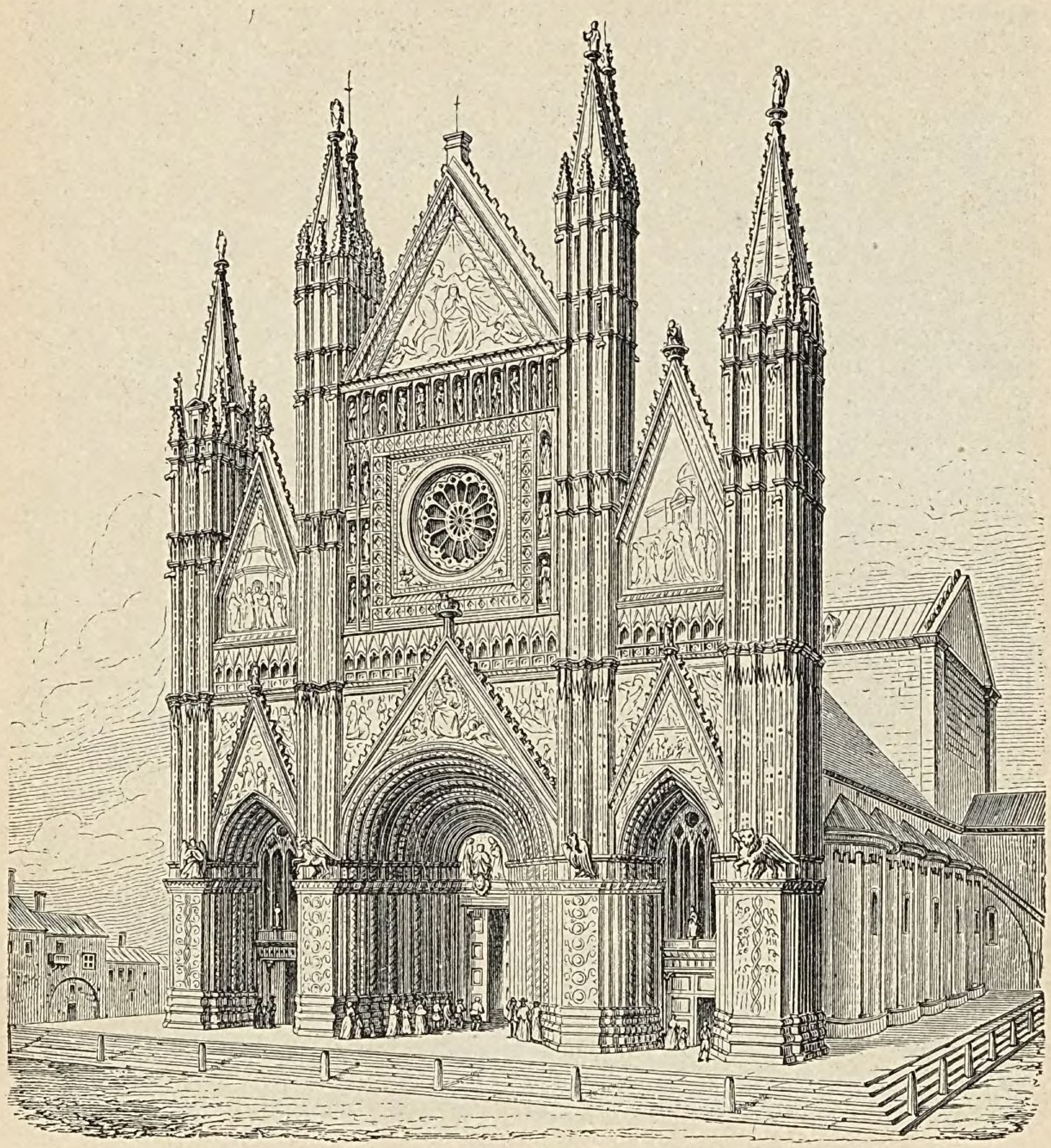


Fig. 25. Der Dom zu Orvieto.

würde die wahrscheinlich auf Giovannis Entwurf beruhende Fassade des Doms, wenn sie damals vollendet worden wäre, gewiß auch zahlreiche Figuren erhalten haben. Was jetzt noch davon vorhanden ist, ist meistens spät. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten bekleidet. — Der Dom von Orvieto, der von Siena aus gebaut worden ist, hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten

und zum Teil sogar durch neue ersetzten — Mosaiken und einigen Frei=skulpturen besonders Reliefs. Diese bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes,

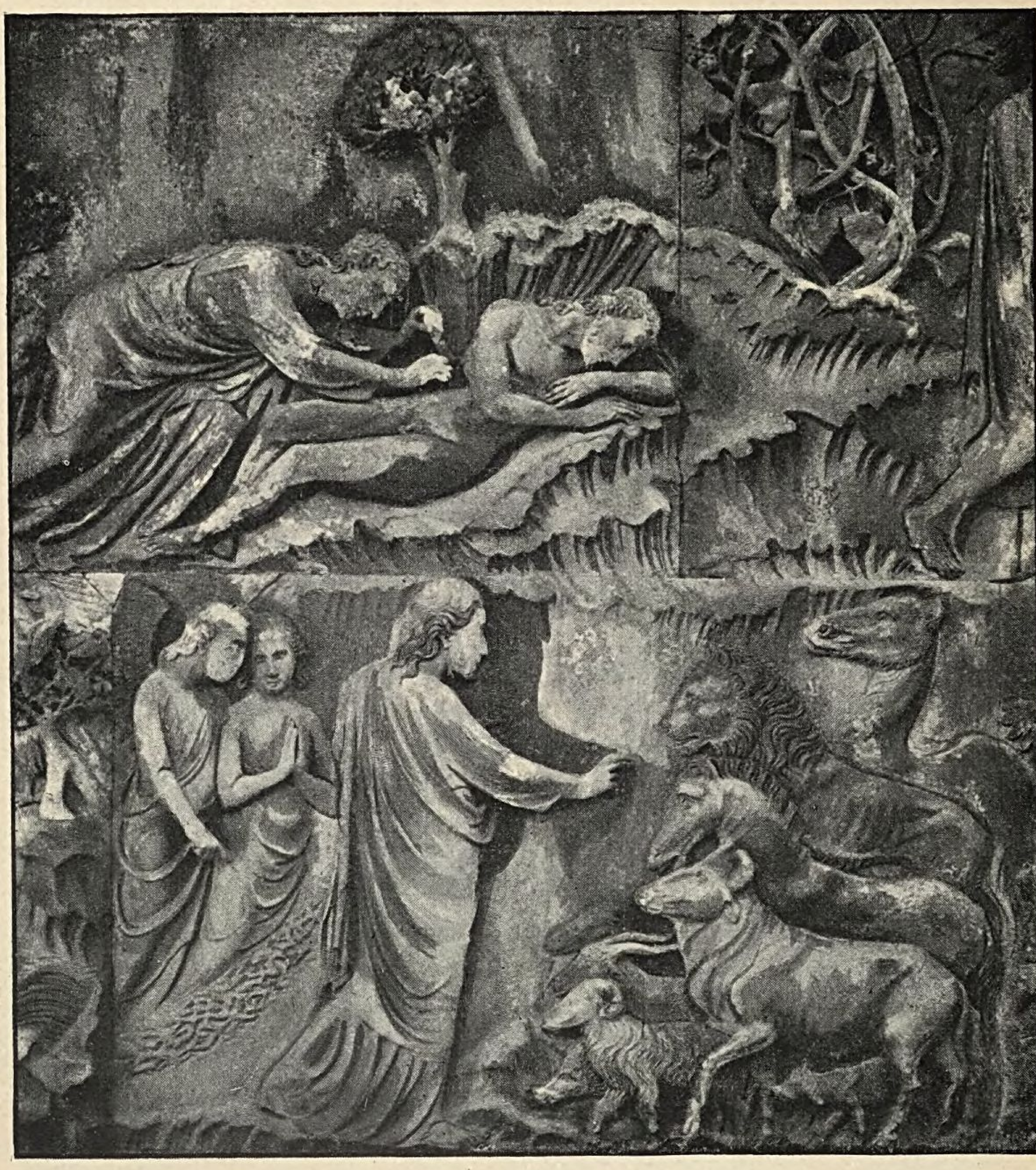


Fig. 26. Aus der Schöpfungsgeschichte. Teil der Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassadenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächen=musters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur

an dem Aeußeren der nordischen Kirchen auftritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Reliefschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die Künstler waren zunächst bestrebt, den Sinn durch einzelne Motive zu vertiefen. Besonders fein und idyllisch ist das Naturleben ausgedrückt in den Tieren, die sich auf dem spärlich bewachsenen Erdreich bewegen (Fig. 26). Die „Erschaffung der Eva" ist schon ein ganz verständlicher, individueller Vorgang mit gutgebildeten nackten Körpern. Den einzelnen Szenen sind Gruppen schwebender Engel beigegeben, die ihre Teilnahme äußern, staunend über die Werke der Schöpfung, trauernd bei der Passion Christi. Erfunden hatte dies Mittel zur Belebung Giotto (in den Fresken der Arena), hier ist es noch vervielfältigt. Wir sehen übrigens auch, daß die Künstler ganz in den Anregungen der Zeit stehen. So erinnert z. B. der „bethlehemitische Kindermord" an Giovanni Pisano. Aber seine Heftigkeit ist hier gemildert oder vielleicht auch verallgemeinert. Was die Formgebung betrifft, so waren diese Künstler — nicht als Individuen, sondern zum teil gerade als Verwerter seiner Fortschritte — weiter in der Behandlung des Nackten und auch in dem, was die Komposition bedingt. Die einzelnen Tafeln sind nicht mehr alle mit Figuren überfüllt, und diese selbst bilden schon angenehm wirkende Linien. In Bezug auf das Nackte sowohl wie in der dramatischen Belebung ist die „Auferstehung" bei großer Gedrängtheit der Komposition doch schon hervorragend. Bei diesen in den verschiedensten Stellungen und Empfindungen ihren Sarkophagen entsteigenden Männern und Frauen denkt man unwillkürlich an Signorelli und Michelangelo. Das Bild muß, auch wenn wir von dem Inhalt absehen, nach Form und Stil recht hoch gestellt werden. Es erinnert uns an ähnliche Reliefs in den Bogen der Portale zu Rheims und Bourges gegen 1300. Die nordischen Künstler haben die Körperformen mindestens ebenso gut verstanden, wie ihre italienischen Kunstgenossen wenige Jahrzehnte später. Aber diese sind mannichfaltiger in ihren Motiven und in dem, was wir in der Kunst Schönheit zu nennen pflegen, entschieden weiter

vorgeschritten. So ist also in diesem Punkte die nordische Skulptur, die einen großen Vorsprung hatte, hier erreicht. In Bezug auf ihre Haupteigenschaft, das Monumentale, geschieht das erst durch die Renaissance.

Aber aus welchen italienischen Kunstkreisen sind diese Reliefs hervorgegangen? Früher schrieb man sie Giovanni Pisano zu, aber dieser hat keinen Anspruch darauf, wenngleich der Plan zu dem Ganzen noch bei seinen Lebzeiten seit 1310 gemacht worden ist. Genannt werden in den Urkunden dieser Zeit zwei Sienesen als leitende Baumeister, die ja zugleich Bildhauer gewesen sein können. Aber andererseits wissen wir, daß etwas später Andrea Pisano und sein Sohn Nino, dann Andrea Orcagna mit seinem Bruder Matteo daselbst thätig waren, Pisaner also oder Florentiner, die wirklich Bildhauer waren und zum mindesten Anregungen geben konnten. Man meint bei der großen Verschiedenheit dieser Bildwerke in dem geistigen Ausdrucke auch Merkmale zu finden, die bald an den einen, bald an den anderen namhaften Bildhauer aus dem Kreise von Florenz und Pisa erinnern. Und mit der Plastik von Siena, wie wir sie zu kennen glauben, ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten nnd die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Sitze der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch“ sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.

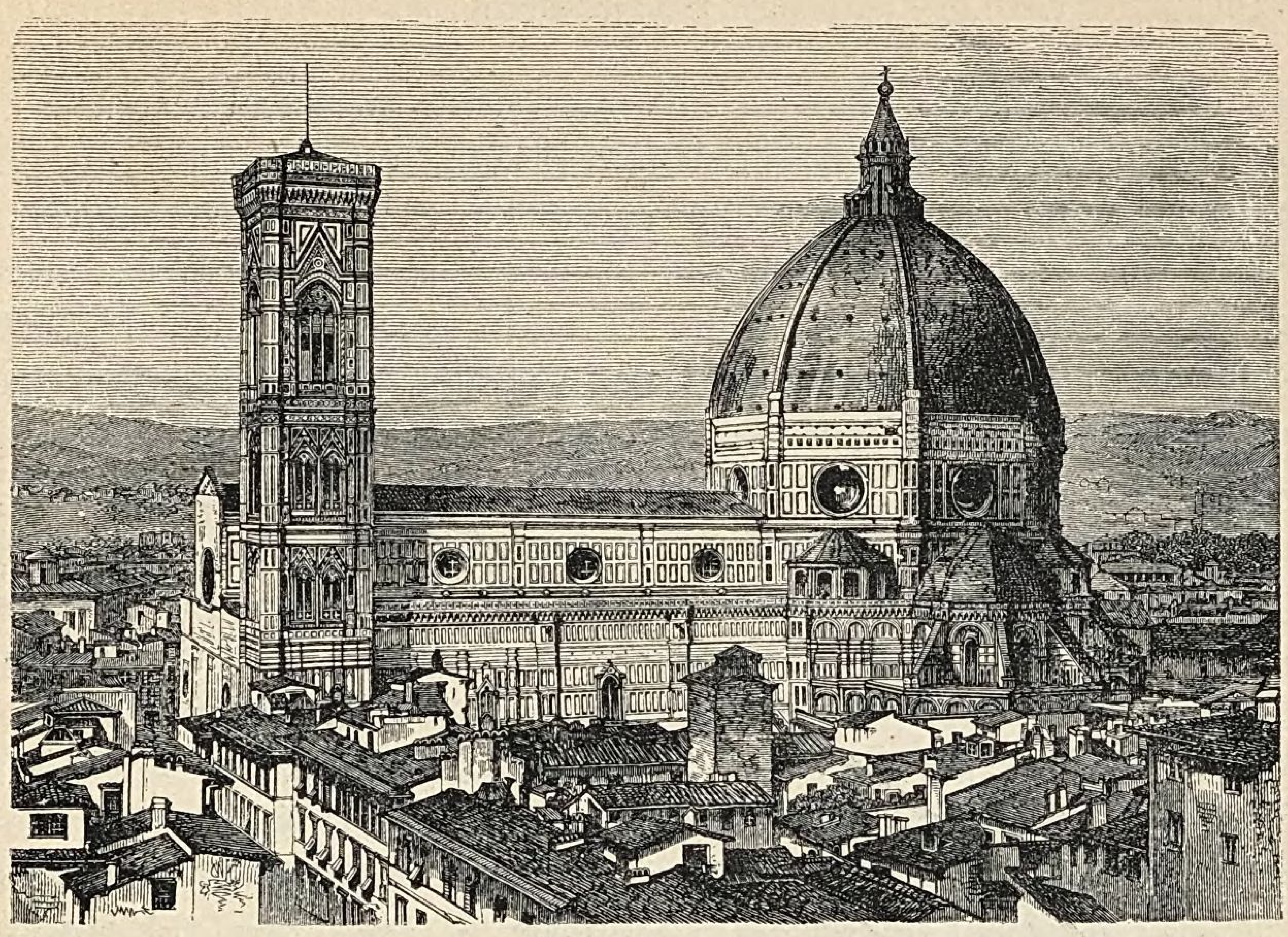


Fig. 27. Der Dom zu Florenz.

2. Giotto.

Die gotischen Kirchen in Italien. Florenz. Giotto und seine Schule. Die Malerei in Siena. Der Camposanto in Pisa. Fiesole.

In der bildenden Kunst des Nordens war der gewaltigste Ausdruck des Mittelalters der gotische Kirchenbau. In dieser Kirche konnte die modernste unter den Künsten, die Malerei, nur eine untergeordnete Stelle finden. Die Konstruktion beherrschte alles. Die frei bleibende Fläche war nicht groß genug, um der mit zarteren Mitteln wirkenden Malerei eine selbständige Wirkung zu erlauben. Schon das Licht war ungenügend, das durch die schmalen, hohen Fenster einfiel, vollends, wenn es seinen Weg durch bunte Glasscheiben nahm und sich zu dem farbigen, stimmungsvollen Zwielichte abtönte, wie es dem Sinne der Menschen damals und dort zusagte. Wieviel Poesie hat noch die Stimmung späterer Zeiten geschöpft aus dem Eindruck, mit dem, wie mit einem Zauber ein solcher gotischer Innenraum des Menschen Gemüt umfängt! Die Töne, die dann bisweilen erklingen — sie gehen durch die Litteratur in England seit Spenser und Milton, in Deutschland vor allem durch die romantischen Schule — würden einem Italiener

ziemlich unverständlich sein. Er liebt helle, weite Räume, eine gewisse, in die Breite gehende Regelmäßigkeit der Flächen, etwas buntes dazu und heiteren, wenn auch zu Gedanken anregenden Schmuck darüber verstreut. Die Gotik, die der Norden kennt, in ihrer feierlichen Herrscherstrenge konnte in Italien keinen Eingang finden. Vergleichen wir eine nordfranzösische Kathedrale mit irgend einem Prachtwerk der entwickelten italienischen Gotik, etwa den Domen von Siena oder Orvieto, so müssen wir uns ausdrücklich vergegenwärtigen, daß sie demselben Stil angehören. So verschieden von einander erscheinen sie uns. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, daß die italienische Gotik aus Burgund stammt (S. 37), so verstehen wir eher, wie es zu dieser Umbildung kommen konnte. Wir sahen, wie ein erster Versuch, die Bauweise in Italien einzuführen, noch vor 1200, zu keinem bleibenden Besitz geführt hatte. Im 13. Jahrhundert, als die Gotik in Toskana, Umbrien und Oberitalien neu erstand, mußte sie, um sich zu erhalten, in Italien ihre Art allmählich verändern, mehr als in Deutschland, England und selbst in Spanien. Sie fügte sich dem Sinne und dem Geschmacke des Südländers, der an sehr mannichfaltige Reize in Form und Farbe von alters her gewöhnt war. An der Stelle des nordischen Bauwerks, das die vollendete Lösung einer einzigen, gewaltigen mechanischen Aufgabe darstellen will, haben wir nun einen gefällig gestalteten Raum, der zahlreiche Einzelschönheiten beherbergt. Thüren, Fenster und viele Einzelheiten sind wohl gotisch gezeichnet, aber die Zeichnung der Profile ist doch nicht die Hauptsache. Es fehlt hier das für die nordische Gotik wichtigste: die vertikale Richtung, das Strebesystem und das streng gegliederte Gewölbe, endlich auch der mit der Kirche verbundene Turm. Demgegenüber ist in Italien das für den Eindruck bestimmende die Ueberfülle der Zierformen, wobei Skulptur, Mosaik und Malerei mitwirken, und mancher Reisende, der einmal vor der reichen Fassade einer solchen Kirche stand und dann ihr Inneres betrat, mit aller der weitgedehnten, lichten, farbengeschmückten Pracht, weiß vielleicht überhaupt nicht, daß es ein gotisches Bauwerk war, was er gesehen hat.

So verschieden nun auch das, was auf diese Weise in Italien entstand, von dem ist, was wir im Norden Gotik nennen: den Italienern hat diese Art des künstlerischen Ausdrucks zugesagt. Sonst wäre nicht den Kirchen zur Seite eine wohl noch großartigere und glänzendere, jedenfalls aber mannichfaltigere Profanarchitektur entstanden in Festungsbauten und Stadtthoren, Hallen und Palästen. Die Gotik ist also auch für Italien

eine historisch gewordene Erscheinung, wie der romanische Stil, und sie hat, wenn wir namentlich mit an die weltlichen Gebäude denken und an ganze Städte, wie Verona, Venedig, Siena, zu dem architektonischen Bilde des heutigen Italiens mehr Züge geliefert, als er. Wir müssen uns darum bemühen, ihren besonderen Wert auch neben dem reicheren Leben der bald folgenden Renaissance zu verstehen.

Für den gotischen Kirchenbau in Italien fügte es sich günstig, daß die neue Richtung mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung zusammenlief und von ihr geradezu in das öffentliche Leben eingeführt wurde. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt die Stiftung der beiden ersten Bettelorden, die der verweltlichten Kirche aus den Kreisen des Volkstums neue Kraft zuführen sollten. Streitbar und gelehrt, befestigten die Dominikaner die Lehre und wurden die Verteidiger ihres gefährdeten Glaubens, die späteren Herren der Inquisition. Die beschaulicheren Brüder der Regel des heiligen Franziskus suchten in friedevoller Betrachtung die Tiefen des Lebens zu ergründen und gingen in der umgebenden Natur den Zügen nach, die vorzugsweise das menschliche Gemüt ergreifen. Ihre Visionen wurden zu Legenden, die unmittelbar zu dem Volke sprachen, und aus ihrer Mitte gingen Sänger und Dichter hervor mit neuen, volkstümlichen geistlichen Liedern. Der heilige Franz selbst liebte und pflegte die Musik, und einer seiner Nachfolger, Jacopone da Todi, ist der größte und reichste Dichter des Ordens geworden. Wie die Dominikaner die Wissenschaft vertreten, so sehen wir nun die Franziskaner eine neue kirchliche Kunst schaffen, und damit sind sie tiefer in das Volk gedrungen, als jene, die an die Spitze der scholastischen Bildung traten und darum den Ungelehrten fremd bleiben mußten. Die Franziskaner ergriffen die damals zuerst für die Litteratur gewonnene italienische Volkssprache, und nun entstanden neben den lateinischen Gesängen und geistlichen Spielen italienische Hymnen und Lieder, zum Teil im Anschluß an lebendige weltliche Weisen, eine volkstümliche sangbare Dichtung fünfzig Jahre vor dem „neuen Stil" Dantes und seiner unmittelbaren Vorgänger. Diesem inneren Leben sollte nun bald auch eine neue bildende Kunst den Ausdruck der ihr eigentümlichen Sprache leihen.

Denn jetzt entstanden die gotischen Kirchen der beiden Orden aus reichen Stiftungen frommer Weltleute und aus den Gaben des Volkes und der Armen, von den bettelnden Mönchen zusammengetragen. Als Zeugen der Zeit stehen diese Ordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht so gewaltig da, wie die großen Dome des Nordens. Es fehlen die mächtigen

Türme und die einheitlich zum Gewölbe emporstrebenden Linien, es fehlt auch der Eindruck des Ganzen als einer durch menschliche Gedanken und Kunst bezwungenen Masse. Manchmal sind, wie in dem sichtbar an Stelle einer Decke sich hinziehenden Gebälke des Dachstuhls, wesentliche Erfordernisse des Stils nach unseren nordischen Begriffen nicht zu ihrem Rechte gekommen, und auch sonst scheint wohl dieses und jenes daran zu erinnern, daß die Denkmäler aus ernsten, frommen Gedanken und aus dem Leben mit seinen nötigsten praktischen Anforderungen hervorwuchsen, und daß sie darum die reichere Pracht der großen Bischofskirchen nicht entfalten konnten oder wollten.

Unter diesen ist der Dom von Florenz (1296 gegründet, s. S. 51) der imposanteste Bau, der es in seinen Maßen sehr wohl mit einer gotischen Kathedrale des Nordens aufnehmen kann.*) Aber wohlgestimmt und durch die Art seiner Ausführung anmutend ist er nicht. Seit Niccolòs Schüler Arnolfo di Cambio (S. 29) haben viele Geschlechter daran gebaut, und erst die allerneueste Zeit hat die Fassade notdürftig verkleidet. Aelter noch ist der Dom von Siena (Fig. 28) seiner Gründung nach. Denn diese fällt noch in die Zeit des höchsten Glanzes der Republik, noch vor die Schlacht bei Mont Aperti gegen die Florentiner (1260). Er ist also die erste Stadtkirche, die in dem neuen Stil gebaut worden ist. Giovanni Pisano hat dann noch 1290, vielleicht auch schon 1284, die Fassade angefangen, und trotz großer Veränderungen an dem ursprünglichen Bauplane ist dies doch vielleicht die schönste gotische Kirche Italiens überhaupt. Von Siena aus ist dann die andere schöne gotische Stadtkirche gegründet worden, in Orvieto (s. S. 47), mit ihrer weltberühmten bunten Fassade, übrigens etwas einfacher und weniger umfangreich. Aber es giebt auch gotische Ordenskirchen, die hinter den Kathedralen nicht zurückstehen. So in Verona die Dominikanerkirche S. Anastasia, so vor allem die beiden großen Ordenskirchen von Florenz, wo sich schon ganz früh, seit 1221, Ordensleute niedergelassen hatten. Dort bauten die Dominikaner (seit 1278) S. Maria Novella, einen lichten, hohen Bau mit Kreuzgängen und Klosterräumen, und für die Franziskaner führte Arnolfo, der Dombaumeister, seit 1294 die zwar viel einfachere, dafür aber gewaltig ausgedehnte und mit ihrem offenen Dachstuhl schlicht und großartig wirkende Santa Croce auf

*) Mit seiner Länge (150 m) und der Höhe seines Mittelschiffes (66 m) übertrifft er sogar alle französischen und deutschen Dome. Auch S. Croce hat noch 117 m Länge (Köln 135, Ulm 127, Mainz 112).

mit einem weiten anliegenden System von Höfen und Gängen. Beide Kirchen erhielten dann bald den Schmuck der Malerei des neuen Jahrhunderts. So haben sie für die Kunstgeschichte einen doppelten Wert. Ebenso die ganz eigentümlich auf ungleichem Boden angelegte Mutterkirche der Franzis-



Fig. 28. Der Dom zu Siena.

kaner zu Assisi (Fig. 29), wo sich der heilige Franz selbst begraben ließ (1226). Schon zwei Jahre darnach wurde er heilig gesprochen, und 1253 ist die Kirche eingeweiht worden. Damals war Giotto noch nicht geboren. Mehrere Jahrzehnte vor ihm haben andere Maler hier in der Ober- und Unterkirche gemalt und dadurch Assisi zu der Hauptstätte der älteren Wandmalerei gemacht.

An diese für unseren Gesichtspunkt wichtigsten Kirchen schließt sich noch eine Reihe anderer, in denen wohl ein größerer Anlauf genommen, das schließlich erreichte aber doch nicht so glücklich zu Ende geführt worden ist. So die einzige gotische Kirche Roms, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva (gegründet am Ende des 13. Jahrhunderts), die wenigstens einige beträchtliche Denkmäler der Malerei und der Skulptur bewahrt. Ferner zu Padua „il Santo", als Grabkirche des großen Franziskanerheiligen Antonius gedacht und bald nach seinem Tode (1230) gegründet. Etwas ganz hervorragendes sollte die Stadtkirche von Bologna, S. Petronio, werden, aber sie ist niemals zu Ende geführt worden. Außer vielen Kathedralen Oberitaliens und den gotischen Kirchen Venedigs haben wir endlich noch in dem Dom zu Mailand die prächtigste aller Tyrannenkirchen, unter Giangaleazzo Visconti 1386 begonnen und, in mannichfaltiger Pracht diese überbietend, einen Klosterbau, das Mausoleum der Visconti, die Certosa bei Pavia (seit 1396); sie gehört aber ihrer dekorativen Ausführung nach bereits der Renaissance an.

Man sieht, wieviel Italien im Zeitalter der Gotik noch zu bauen hatte, und es leuchtet ein, daß in der Umgestaltung, die die Gotik hier erfuhr, diese der Malerei, zu der wir nun übergehen, wohl eine günstigere Stätte gewähren konnte, als die gotischen Kirchen Frankreichs oder Deutschlands. Aber hervorrufen konnte sie die neue Malerei darum doch nicht. Dazu war sie als Ursache nicht bedeutend genug; es mußten andere Kräfte wirken. Nun kennt die kirchliche Kunst unseres Nordens eine einfache Wandmalerei, die in großen, leicht verständlichen Zügen die Hauptgestalten unseres christlichen Glaubens und einzelne Vorgänge der Heilsgeschichte für die andachtsuchende Gemeinde darstellen will, gewissermaßen eine Bibel in Bildern für Leute, die nicht lesen können, eine zu den Einfältigen sprechende Sprache ohne Buchstaben. Weil aber doch das Meiste in dieser Kunst Zeichen oder gar Symbol war und ihr letzter Zweck die Kirchenlehre, so konnte der Teil der Darstellung, der unmittelbar auf die Sinne wirken soll, nicht zu seinem Rechte kommen, und an eine Wiedergabe der Natur, auch wenn man ihr mit den Mitteln der damaligen Kunst schon hätte nahe kommen können, war nicht zu denken. Diese bildliche Predigt der Kunst an die Unverständigen hat die Gotik auch im Norden nicht geschaffen, sie hat sie schon von der romanischen Periode überkommen und, entsprechend den Bedingungen ihrer

eigenen Bauformen, eher eingeschränkt, als entfaltet. Aber sie hat sie doch gehabt. Und etwas ähnliches besaßen auch die Italiener, ehe die Gotik zu ihnen kam. Sie hatten Wandmalereien in einzelnen Kirchen und vor allem viele Mosaikbilder, die von altchristlicher Zeit her ihnen vertraut waren und die später in dem fortdauernden Verkehr mit Byzanz immer neue Pflege fanden. In dunklen Hauptlinien, welche viele schimmernde Punkte streng zusammenfassen, breiten sich ernste Gestalten steif über die Bogen des

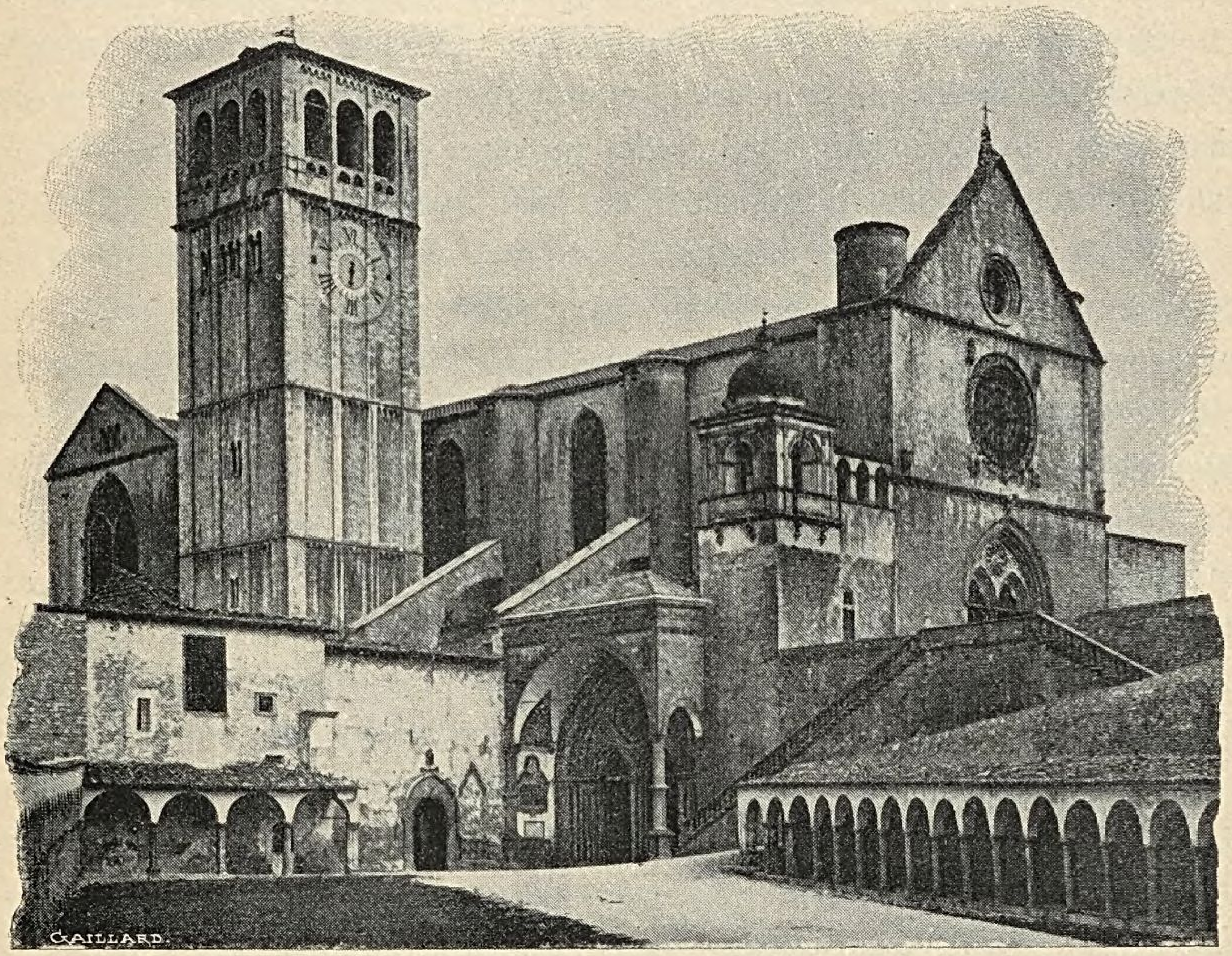


Fig. 29. Der Dom zu Assisi.

Schiffs aus, oder sie sehen starr aus der Kuppel hernieder. Wenn es auch glänzt und glitzert von allen den bunten Steinen, der Gesamteindruck bleibt doch feierlich und, wo die Zeit den Schimmer mit ihrem Roste überzogen hat, sogar finster. Es herrscht ferner, was mit der Technik der eingelegten Arbeit zusammenhängt, die Einzelfigur und die große Linie vor. Im Norden ergeht man sich schon eher in der Schilderung ganzer Geschichten, so unvollkommen es auch geschieht; der Ton ist dort heiterer in der Wandmalerei, wenigstens häufig und wenn man sie mit den meisten italienischen Kirchenmosaiken vergleicht.

Lange vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte nun auch in Italien im Anschluß an die Mosaizisten eine einfache und unvollkommene Wandmalerei die Kirchen zu schmücken begonnen. Sie hält sich auf der niederen Stufe provinzieller Kunstthätigkeit und stellt sich auch äußerlich gegenüber den kostbaren Mosaiken als ein bescheidener und billiger Ersatz dar. Daneben geht die Verfertigung von Tafelbildern her; auch sie lehnt sich an die von alters her geübte Thätigkeit der Byzantiner an. In Toskana — Siena und Florenz — zeigen sich dann zuerst leise Fortschritte und Aeußerungen eines neuen Lebens, ein Streben nach einer gewissen Schönheit des Ausdrucks, der wohl, wenn er einen ruhigen Zustand wiedergeben will, genügt, nicht aber Handlung oder gar zusammenhängende Erzählung bildlich schildern kann. Dann erst kommt der Genius Giottos, der in der Malerei diesen Schritt nach dem Ausdruck des wirklichen und allgemein verständlichen Lebens hin thut, und nun erscheinen uns ebenso wie den Menschen seiner Zeit die Werke seiner Vorgänger und seiner zurückgebliebenen Zeitgenossen wie vorbereitende Versuche von einem bloß noch historischen Werte.

Aber wir müssen uns, um ihn nicht herkömmlich zu verehren, sondern wirklich zu verstehen, auch die Grenzen seines Könnens geschichtlich klar zu machen versuchen. Er hat die neue Malerei, von der nun die Rede sein soll, geschaffen. Er hat die folgende Zeit, das ganze 14. Jahrhundert, bestimmt. An ihn und seine Schule schlossen sich darauf im 15. Jahrhundert die großen Maler der Frührenaissance in Toskana an. Diese großgedachten Reihen von Wandgemälden aus der Bibel und aus den Legenden der Heiligen, angethan mit dem fröhlichen, überzeugenden Leben der Zeit, bedecken den Chor und andere hervorragende Stellen des Gotteshauses und setzen sich dann weiter fort bis in die Kapellen des Umgangs oder der Seitenschiffe und in den Kreuzgang. Sie bieten dem Nordländer einen ganz ungewohnten Anblick. Ist es mehr die zu dem Gotteshause stimmende und der Andacht angepaßte Hoheit und Ruhe der Gestalten und ihr Ausdruck, was ihn anzieht, — oder ist es die Lust an der schönen bunten Welt, das Gegenteil von Weltflucht, die Freudigkeit, die aus jenem ernsten Grundton überall hervorbricht? Um die Stimmung zu unterstützen, in der man am liebsten diese ganz einzigen und nur in den italienischen Kirchen zu findenden Werke der Malerei in sich aufnimmt, ertönt dann wohl aus einer der größeren Kapellen Orgelklang, und vielstimmiger Gesang trägt zwischen Choral und weltlichen Weisen auf- und niedersteigende Melodien durch die

weiten Räume. Der heilige Franz von Assisi hat sich ja auch nicht in finsterer Trübsal von der Welt abgewandt, sondern sie als Quelle erlaubter Freude geliebt und in einem prächtigen italienischen Gesange noch in seinen letzten Lebenstagen gepriesen. So ist denn auch die religiöse Malerei Giottos und des folgenden 15. Jahrhunderts nicht eine Kunst der Askese, die nur zur Buße ruft oder die, wie später in Spanien, einen einzigen Zug, wie die Devotion, immer durchklingen läßt. Sie hat an beidem teil, was im menschlichen Leben oft mit einander im Streite liegt. Betrachtung des Ewigen und Freude am Vergänglichen scheint hier noch ungestört beisammen zu wohnen. Das 16. Jahrhundert hat diese Harmonie nicht mehr so oft ausgedrückt. Das Weltliche überwiegt. Wir haben Kirchenbilder, aber nicht mehr diese religiöse Malerei, wie sie von Giotto ausgegangen ist. Den Eindruck, welchen sie an der richtigen Stelle auf den Beobachter ausübt, hat wohl niemand treffender geschildert, als Goethe in den Wahlverwandtschaften, da wo er den Architekten die Vorbereitungen zur Ausschmückung seiner Kapelle treffen läßt. Viele der jetzt bekannten Darstellungen waren damals noch übertüncht, und während seines Aufenthaltes in Italien nahm diese Richtung keineswegs vorwiegend sein Interesse in Anspruch. Aber er kannte doch Giotto, und auf giotteske Bilder mögen wir am liebsten die Worte der Wahlverwandtschaften beziehen. „Aus allen diesen Gestalten“, heißt es dort, „blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Das Geringste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin.“

Jeder nachdenkende Mensch hat sich wohl einmal die Frage vorgelegt, durch welche Eigenschaften eines Bildes die Wirkung hervorgerufen wird, um derenwillen wir es ein religiöses Kunstwerk zu nennen pflegen. Seit Tieck und Wackenroder, zehn Jahre, ehe jene Stelle in den „Wahlverwandtschaften“ geschrieben worden ist, den religiösen Charakter eines Kunstwerks aus der frommen Gesinnung des Künstlers abgeleitet hatten (ein Gedanke, so wunderlich, daß nur zwei junge und in der Geschichte so unbekannte Schwärmer ihn für die Lösung des Problems halten konnten), hat die Frage nicht wieder ganz geruht. Das Beste und in der Hauptsache Richtige hat

darüber bald darnach schon Schnaase gesagt, dem unter allen Deutschen die Kunstgeschichte am meisten verdankt. Er wies in dem dreizehnten seiner „Niederländischen Briefe" (1834) hin auf das außerordentlich wichtige und für den Eindruck jedes Beschauers mitbestimmende Merkmal der strengen und steifen Gruppierung, einer Art von architektonischer Gebundenheit in der Komposition eines Bildes — was im Gegensatz zu allem freien, leichten, graziösen oder übermäßig natürlichen, eine ernste und feierliche Stimmung in dem Betrachtenden hervorruft. Es ist das ein Rest von Altertümlichkeit, dessen Wirkung auf das Gemüt in der Kunstgeschichte der verschiedenen Völker sogar dazu geführt hat, einen eigenen archaistischen Stil für kirchliche Kunstwerke festzuhalten und förmlich auszubilden. Alles moderne erscheint uns vertraut, das Alte dagegen überwunden, fremdartig und vielfach ehrwürdig. Also nicht die zum Ausdruck der Frömmigkeit zurechtgelegten Gesichter wecken in dem natürlich gerichteten Beschauer die Stimmung einer religiösen Ansprache! Und wiederum, wo ein Gemälde diesen religiösen Ausdruck uns zu haben scheint, da liegt dies nicht an der Frömmigkeit des Malers oder seiner ganzen Zeit, noch auch im Gegenstande selbst mit seinem Inhalte, sondern in der Richtung des Formensinnes. Das wichtigste Ausdrucksmittel dafür ist jene gebundene Komposition und die sich von selbst einstellende Ruhe und der suchende Ernst einer sich noch entwickelnden Kunst, die von der vollen Wahrheit der Natur an vielen Stellen einen deutlich wahrnehmbaren Abstand zeigt. Auf den unbefangenen Menschen wirken diese Eigenschaften eines Bildes, welches wirklich den religiösen Charakter hat, unmittelbar. Für den Nachdenkenden beruht allein auf solchen Erwägungen die Möglichkeit, Kunstwerke vergangener Perioden, die dem Zeitgeschmacke längst entrückt sind, geschichtlich nicht nur zu verstehen, sondern auch noch zu genießen. Das ist es ja gerade, was uns die aufsteigenden Stufen in Poesie oder Kunst trotz mancher Unvollkommenheit um vieles erfreulicher macht, als die unfehlbare Routine, die der Abstieg zeigt und die der oberflächlichen Betrachtung wohl als die wahre Virtuosität erscheint.

Nach solchen Erwägungen werden wir von dieser Malerei nicht mehr an Naturwahrheit und an Freiheit des Ausdrucks verlangen, was sie nicht leisten konnte und zum teil nach ihren Absichten auch nicht einmal leisten wollte. Giottos Stil erschien den Menschen des 14. Jahrhunderts, z. B. einem Boccaccio, so sprechend und so naturwahr, daß er jede Kritik aushalten zu können schien. Und uns erscheinen doch wieder Giottos Bilder als Vorstufen zu Masaccio, Filippo Lippi oder Ghirlandajo, zu den großen

Gestalten der Fresken des 15. Jahrhunderts, in denen wir erst völlig eine der Danteschen Sprache ebenbürtige künstlerische Uebersetzung anerkennen und die Menschen wiederfinden „mit stillen, ernsten Blicken, in ihrem Antlitz hohe Würde tragend, mit wenig Worten und mit schöner Stimme“ (Hölle 4, 112). Aber darum sollen wir doch nicht weniger deutlich empfinden, worin Giottos Fortschritt bestand. Es waren zunächst ganze Wandflächen, die zur Verfügung standen, nicht mehr nur Tafeln von beschränktem Umfange, die bemalt werden sollten. Statt weniger Einzelfiguren auf einer Fläche konnte also eine weitausgreifende Schilderung gegeben werden, eine Darstellung verschiedener Szenen derselben Legende, mit Andeutung verschiedener Räume, wovon denn auch sofort in einer noch nicht auf Sinnestäuschung ausgehenden Weise Gebrauch gemacht wurde. Für die Farbe nahm Giotto eine eigene Technik, noch nicht das sog. „gute“ Fresko, den Auftrag unmittelbar auf den frischen Kalkbewurf, — was erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt — sondern ein gemischtes Verfahren, wobei über einem Grundton von mit Kalk und Wasser angerührter Farbe in Temperafarbe weitergemalt wurde. Aber die Technik ist doch schon flotter, der Strich leichter und flüssiger, als in der früheren Tafelmalerei, und vor allem ist die Farbenwirkung lichter, als in der „byzantinischen“ Manier. Es ist ein schneller, großer Wurf, nicht mehr die ängstliche Zeichnung, ganz abgesehen von der an sich viel größeren Fläche. Diese Fläche, über die der Künstler verfügt, wird nun sofort zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet, noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung der Räume, wohl aber durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll. Die Gestalten treten uns näher oder ferner. Wir sehen in bestimmte, geschlossene Räume. In der Landschaft wird schon ein gewisses Naturgefühl hie und da erreicht mit wenigen, sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die den Wald und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Der Betrachtende weiß, in welcher Umgebung er sich die handelnden Menschen zu denken hat. Diese selbst sind wieder einzeln oder sparsam zu mehreren neben einander in den Raum gesetzt. Die großen Versammlungen, wie sie auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir noch nicht an. Die wenigen Figuren treten gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Aber die Menschen zeigen Leben und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giottos Profile sind scharf und keineswegs immer

schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas holdseliges, was über ihre Andachtsbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giottos Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtsbilder: Madonnen, Engel und Heiligengruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier", wie später Giottos Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum Ruhme von Florenz, das große Neue noch früher beginnen ließ. Hinter einen dergestalt erhöhten Cimabue mußten dann die Nachbarstädte mit ihren Ansprüchen, Siena mit seinem

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Benci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

Guido, Pisa mit seinem Giunta schon zurücktreten, auch wenn Guido und Giunta wirklich so viel älter waren, als Cimabue. Die geschichtliche Kritik hat von diesem wohlgefügten Bilde nicht viel übrig gelassen. In den Wandgemälden in S. Francesco zu Assisi aus der Zeit vor Giotto, die man früher Cimabue gab, findet man jetzt andere Richtungen, zum teil eine von der Art jenes Giunta Pisano. Von Cimabues Tafelbildern aber ist nur noch die große Madonna mit Engeln in S. Maria Novella (Stiftung der Rucellai) übrig geblieben, und auch dieses Bild möchten einige einem Sienesen, sogar dem Duccio selbst, zuschreiben, während andere immerhin den Einfluß Sienas darin erkennen, so daß auf diese Weise doch Cimabue, wenn er gleich das Bild gemalt hätte, um seine Selbständigkeit gebracht und zu einem Nachfolger des Guido von Siena gemacht würde. Cimabue als Person verliert also für uns seine Bedeutung. Ebensowenig können uns Guido und Giunta mit je einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen Madonna in Siena und einem sehr rohen Christus am Kreuz in Pisa, etwas für Giotto und die neue Malerei wichtiges lehren. Es bleibt neben diesem nur der etwas ältere Duccio aus Siena stehen als ein ebenbürtiger Künstler von einer ganz anderen Richtung. Und was Giotto betrifft, so gehören die allerliebsten Geschichten, die ihn mit Cimabue zusammenbringen, in das anmutige Reich der Künstlernovelle. Das Einzige, was wir über sein Verhältnis zu Cimabue wirklich wissen, lehrt uns das berühmte Zeugnis Dantes (Fegefeuer 11, 95), wonach der jüngere den einst gefeierten schon damals, also am Beginn des 14. Jahrhunderts, mit seinem neuen italienischen Stil völlig verdrängt hatte. Und wenn dennoch Giotto sein Schüler gewesen sein sollte, er hätte das Beste von ihm doch nicht lernen können. Wir haben früher, wo wir Giotto als Architekten und als Bildhauer kennen lernten, gesehen, wer sein Lehrmeister war, wenn ein einzelner Name genannt werden soll.

Von Giovanni Pisano und an seinen Werken konnte Giotto vor allem den dramatischen Zug lernen, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. In dem Zeitgenössischen, dem Porträt und der Tracht, konnte er schon etwas weiter gehen, als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen blieb.*) Giotto ist des-

*) Selbstverständlich nur Giotto gegenüber, während er im Vergleich mit seinem Vater Niccolò vielmehr persönlich und modern genannt werden müßte. Das Vergleichen giebt leicht schiefe Bilder, wenn man sich nicht weit genug umsieht.

wegen realistischer, als er. Seine Gestalten erscheinen uns weniger allgemein, mehr als wirkliche Italiener. Die Tracht ist im ganzen noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Andrea Pisano folgte wieder dem Giotto. Er hat, wie wir gesehen haben, dessen malerische Auffassung in den Stil seiner Reliefs übertragen, Ausdruck und Komposition von ihm angenommen und ihn in beidem an Schönheit übertroffen. Im zeitgenössischen Kostüm geht er wieder etwas weiter. So langsam werden in der Geschichte die Schritte gethan, welche die Kunst zu dem Ausdrucke einer Natürlichkeit führen, die uns heute selbstverständlich ist. Die Zeitgenossen vermißten darin nichts. Im Gegenteil, jeder kleine Fortschritt nötigte ihnen Bewunderung ab. Denn nicht von dem Aufachten auf die wirkliche Natur geht die Kunstübung aus, sondern sie erwächst allmählich in typischen Vorstellungen. Große Talente kommen plötzlich. Aber auch bei den entscheidenden Wendungen fehlt es nicht an Nachdenken, an Studium und Theorie, was alles uns dann wieder an die älteren Stufen erinnert, auf denen die Späteren weiter gehen. So hatte Giotto zunächst die Pisaner vor sich. Auch sie erzählten in ihren Reliefs, wie er in seinen Bildern, während die Maler bis auf ihn die Gegenstände ihrer Kunst in ruhiger Schaustellung gewissermaßen nur gezeigt hatten.

Die Uebertragung der neuen Ausdrucksweise in das Malerische war also Giottos persönliche Aufgabe. Seine Schüler und Enkelschüler sind dann noch etwas weiter gegangen, aber keiner so weit, daß wir nicht noch jetzt die gemeinsamen Züge durch einen hundertjährigen Schulzusammenhang hindurchfühlen könnten. Die Giottesken allesamt sind deutlich geschieden von Masaccio und den folgenden Malern der Frührenaissance, obwohl die letzten von ihnen zeitlich noch mit diesen, um 1420, zusammentreffen, und auch ohne ihre Lebenszeiten zu kennen, würden wir empfinden: sie gehören einer anderen Welt an. Der Sprachgebrauch nennt sie „Gotiker", ein Ausdruck, über dessen Sinn wir uns bereits verständigt haben (S. 35). Was Giotto mit seiner Schule technisch verband, und wie die Schüler den gemeinsamen Kunstbesitz in der Theorie weitergeführt haben, darin gewährt uns einen hübschen Einblick der Malertraktat, den einer der letzten Ausläufer der Schule, Cennini, um 1417 verfaßt hat. Den Bestandteilen der Natur, z. B. den Gegenständen einer Landschaft, werden die ihnen zukommenden Farben, jede in drei Tönen, zugewiesen. Für die Form werden Einzelmodelle vorgeschrieben: Steine, aus denen man Felsen komponieren soll, auch Tiere. Für den Menschen aber wird ein Normalmaß zu Grunde gelegt.

Wir sehen hier, was uns das Nächstliegende scheint, die Natur im ganzen und unmittelbar, wird nicht aufgesucht und nachgeahmt. Vielmehr wird aus ihren Einzelheiten ein Schema genommen, welches dann der Künstler nach dem Stil seiner Schullehre für sich im einzelnen weiterbildet. So wenig also wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das, was wir heute Realismus nennen, ist in Giottos Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes und die Hervorhebung des Charakteristischen in der Erzählung. Diese Wandgemälde wurden nun die künstlerische Predigt für die Zeitgenossen, und darum berühren sie sich mit den Zeugnissen der Litteratur und reden die Sprache ihres Zeitalters; sie sind wirklich geschichtlich. Die Gedanken an das Jenseits und an das Verhältnis des Menschen zu seiner irdischen Hüterin, der Kirche, mit ihren Glaubenssätzen und heiligen Geschichten beschäftigten aber damals die Menschen, sobald sie sich zu irgendwelchem tieferen Nachdenken überhaupt einmal sammelten, weit mehr, als heutzutage. Die Philosophie sollte die Magd der Theologie sein, hatte einst Pietro Damiani gesagt, noch ehe sein Freund Hildebrand als Gregor VII. den Thron bestieg, und seit damals erinnerte sich noch lange Zeit alle weltliche Wissenschaft dieser Vorschrift. So mußte die Malerei sowohl nach ihren Gegenständen, als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giottos Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Zunftgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giottos eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis der Schule sind, in einer Uebersicht zusammen.*)

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena: An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 38 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand und über dem Chor, weniger bedeutend, dort

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt. Er giebt hier in diesen 38 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Ueberlieferung in die Kunst eingeführt, in zum Teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was Giotto hinzuthat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafte und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus", oder „Judas empfängt den Sündenlohn". So auch bei der „Kreuzigung", wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel" durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pietà": die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, raufen ihr Haar und verhüllen oder zerkratzen ihr Angesicht. Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim", wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, die „Anbetung", wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank in der Hütte sitzt, oder die „Flucht nach Aegypten", wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere" (Fig. 32) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Ebenso findet der auf-

---

„Jüngstes Gericht", hier Christus mit Engeln. Um 1306. (Der Bau war 1303 vollendet. Abbildung Fig. 33 nach S. 70.)

2. Florenz, S. Croce, Cap. Bardi: an den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franziskus. Später als Nr. 5, früher als Nr. 4.

3. Ebenda, Cap. Peruzzi: links drei Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers, rechts ebensoviele aus der des Evangelisten.

4. Assisi, S. Francesco, Unterkirche: in den Gewölbkappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff Szenen aus der Geschichte Christi und des heiligen Franz. Später als Nr. 1.

5. Ebenda, Oberkirche: an beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz, davon 1, 16 und die letzten 5 nach gewöhnlicher Annahme von Giotto. Früher als Nr. 4, aber auch als Nr. 1 und 2.

merksame Sinn auch auf dem Gebiete des rein malerischen manche anspruchslos wirkende Ueberraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung.

Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten, als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebensosehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiligen stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Dreimal hat Giotto Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst ganz früh, noch im 13. Jahrhundert, in der Oberkirche zu Assisi. Er war damals noch sehr jung. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, aber es ist dennoch möglich, daß nicht nur die sieben ihm gehören, die man ihm gewöhnlich giebt, weil sie den späteren Giotto verraten, sondern auch ein Teil der übrigen. Jedenfalls haben gerade manche von diesen die sonst dem Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum ein reiches Gebäude zeigt (3.), oder die zwei Kinder, die den Heiligen mit Steinen werfen wollen, aber zögernd innehalten (5.), oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (14.), und anderes der Art.

Später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind dann die sechs Franziskusbilder in S. Croce in Florenz. Das Beiwerk, Ornament und Architektur, nimmt hier, wie überhaupt in dieser Periode bei Giotto, einen größeren Raum ein. Die schöne Darstellung vom Tode des Heiligen (Fig. 30) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben.

Giotto hat kein seßhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua, wie wir gesehen haben, bis nach Neapel gekommen. Er muß auch in seinen späteren Lebensjahren, was uns freilich keine Nachricht meldet, noch einmal wieder in Assisi gewesen sein, denn die vielen Fresken, die er hier



Fig 30. Tod des h. Franz, von Giotto. Florenz, S. Croce.

in der Unterkirche gemalt hat, zeigen einen ganz anderen Charakter, als die Jugendarbeiten in der Oberkirche. Sie sind so reich und zum Teil, wie wir sehen werden, so überlegt und so verstandesmäßig in der Richtung ihres Ausdrucks, daß ein großer Teil seines Lebens zwischen ihnen und den ersten Franziskusbildern in Assisi liegen muß.

In der Unterkirche zu Assisi, wo er jetzt — es war im ganzen das dritte Mal — das Leben des heiligen Franz zu schildern hatte, hat er dieses



Fig. 31. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

zunächst an eine Reihe von Darstellungen aus der Geschichte Christi (auf den beiden Wänden des nördlichen Querschiffs) so angeschlossen, daß er zuerst den Heiligen mit einigen Ordensbrüdern unter den Zuschauern einer „Kreuzigung" darstellt und ihm dann noch einige weitere selbständige Bilder widmet. Diese interessieren uns weniger, als vier allegorische Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar derselben Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns mit einigen Bemerkungen den erwähnten

Bildern aus der Geschichte Christi im Querschiffe zu, die ebenso, wie sie, die Merkmale seiner späteren Lebenszeit an sich tragen. Es wiederholen sich nämlich hier zum Teil dieselben Szenen, die Giotto schon in Padua (S. 66) gemalt hatte, und meistens hat sich hier bei der Abänderung ein Zug des Alters eingestellt, während dort die jugendlichere Auffassung nicht zu verkennen ist.

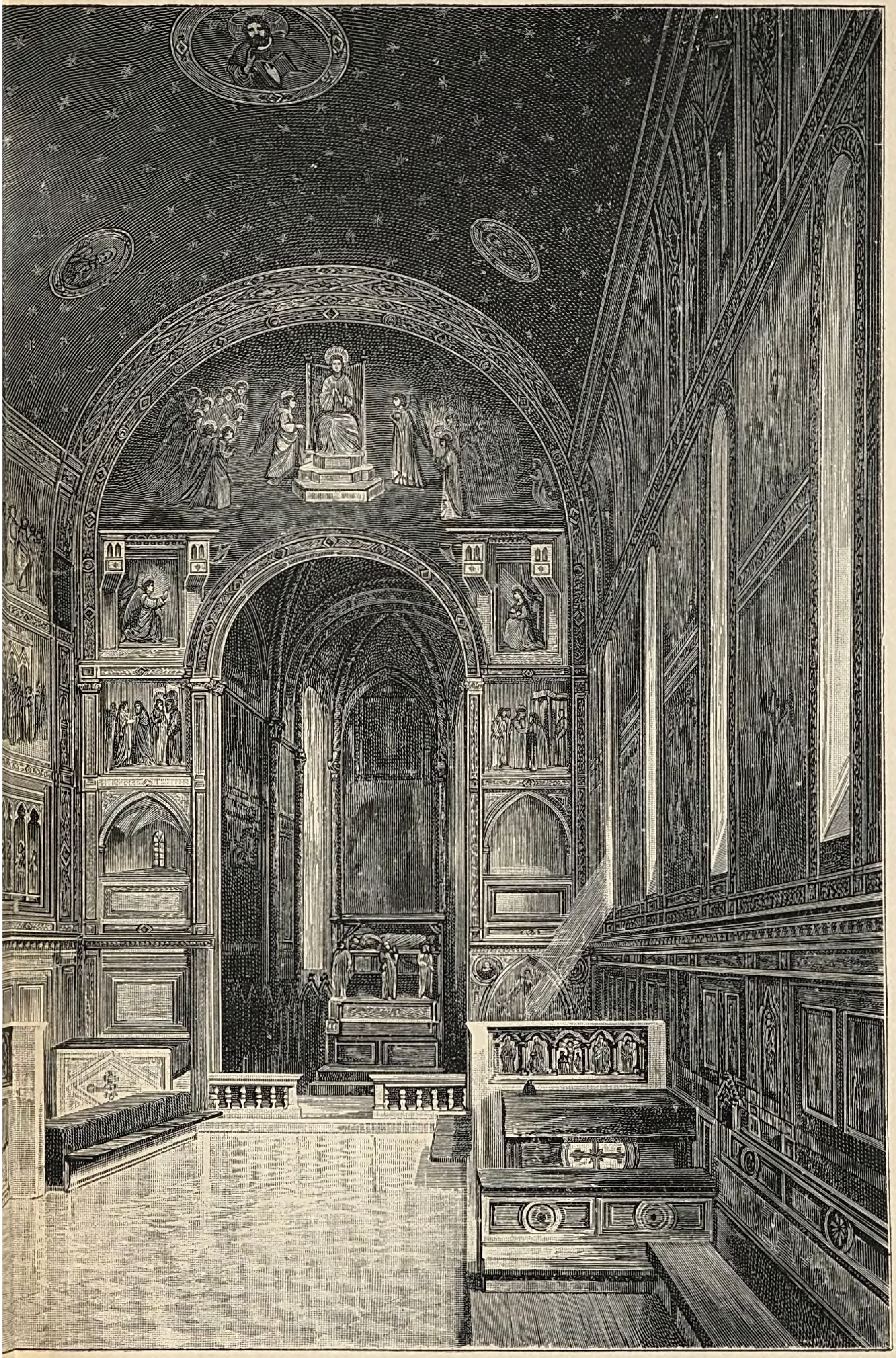


Fig. 32. Christus als Gärtner (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Auf der Szene der „Geburt" in Padua (Fig. 31) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen, in Assisi sitzt sie und hält es feierlich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweiten male erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige" geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt.



Fig. 33. Die Kapelle der Madonna d



…dell'Arena in Padua mit Giottos Fresken.

Die „Darbringung im Tempel" ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt: die Architektur ist prächtiger und gotisch, — in Padua vorwiegend romanisch und sehr bescheiden angedeutet — die Affekte der teilnehmenden Personen sind stärker ausgedrückt, dem Kinde wird eine das Ganze beherrschende göttliche Verehrung bezeugt. Bei der „Flucht nach Aegypten" ist der Unterschied nicht so groß: in Assisi fliegen zwei Engel dem Tiere voran, während sie in Padua etwas mehr nach Art der Menschen gebildet, hinterher gehen. Auf dem „Kindermord" in Assisi liegt der Fortschritt in der Steigerung des Tragischen und in der größeren Zahl von Figuren, die auch besser komponiert sind. Und die „Kreuzigung" giebt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet und die Personen ganz besonders reich und lebhaft zu einander in Beziehung gesetzt sind. Dieses Bild als Ganzes ist in der Wirkung vortrefflich, und bei ihm ist die Abweichung von der entsprechenden Darstellung in Padua ebensowenig einem Abstieg zu vergleichen, wie bei dem „Kindermord". Manches ist sogar in Padua, wenn man es vergleicht, unbeholfen. Aber alles zusammen genommen ist die Kunst Giottos in der Arena frischer und größer. Auf dem „Noli me tangere" (Fig. 32) haben wir die Weichheit und Anmut eines Sienesen, dabei aber die volle Deutlichkeit des Vorganges, durch die Gebärden der beiden Hauptpersonen ausgedrückt. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, ist für Giotto charakteristisch.

Die zwei kleineren Bilderkreise in S. Croce in Florenz gehören seiner reifsten Zeit an und zeigen mit ihren wenigen Figuren und der klaren Anordnung Giotto von seiner besten Seite. Die Bilder aus der Legende des heiligen Franz haben wir bereits erwähnt. Die Johannesbilder der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch mannichfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes" wegen seines ebenso kurzen, wie deutlichen Vortrages (Fig. 34). Links von der Tafel musiziert ein schöner, weiß gekleideter Violinspieler, dem ein zu Tische sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Thür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorther über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte Haupt. Giotto weiß immer

aus den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorgeschriebene Rolle, alles ist frei geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte.

Wir haben nun von Giottos Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut" vermählt, ein hageres, in zerfetztem und geflicktem Kleide inmitten eines Dorngestrüpps stehendes Weib. An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel, dann heilige und einige profane Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut" versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaften Zuthaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mitleidig einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf dem Arme, der die „Armut", auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut", der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut" emporsieht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die „Gelübde des Gehorsams und der Keuschheit", mechanisch aneinandergereihte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beischriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild stellt den Heiligen in der Glorie, von Engeln umgeben, dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst ersonnen habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdruckes für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten litterarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, längst heimisch geworden.

Und dieser Zeit folgte er einfach, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen, erzählenden Stil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Uebertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen, daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnen-Kapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucks-

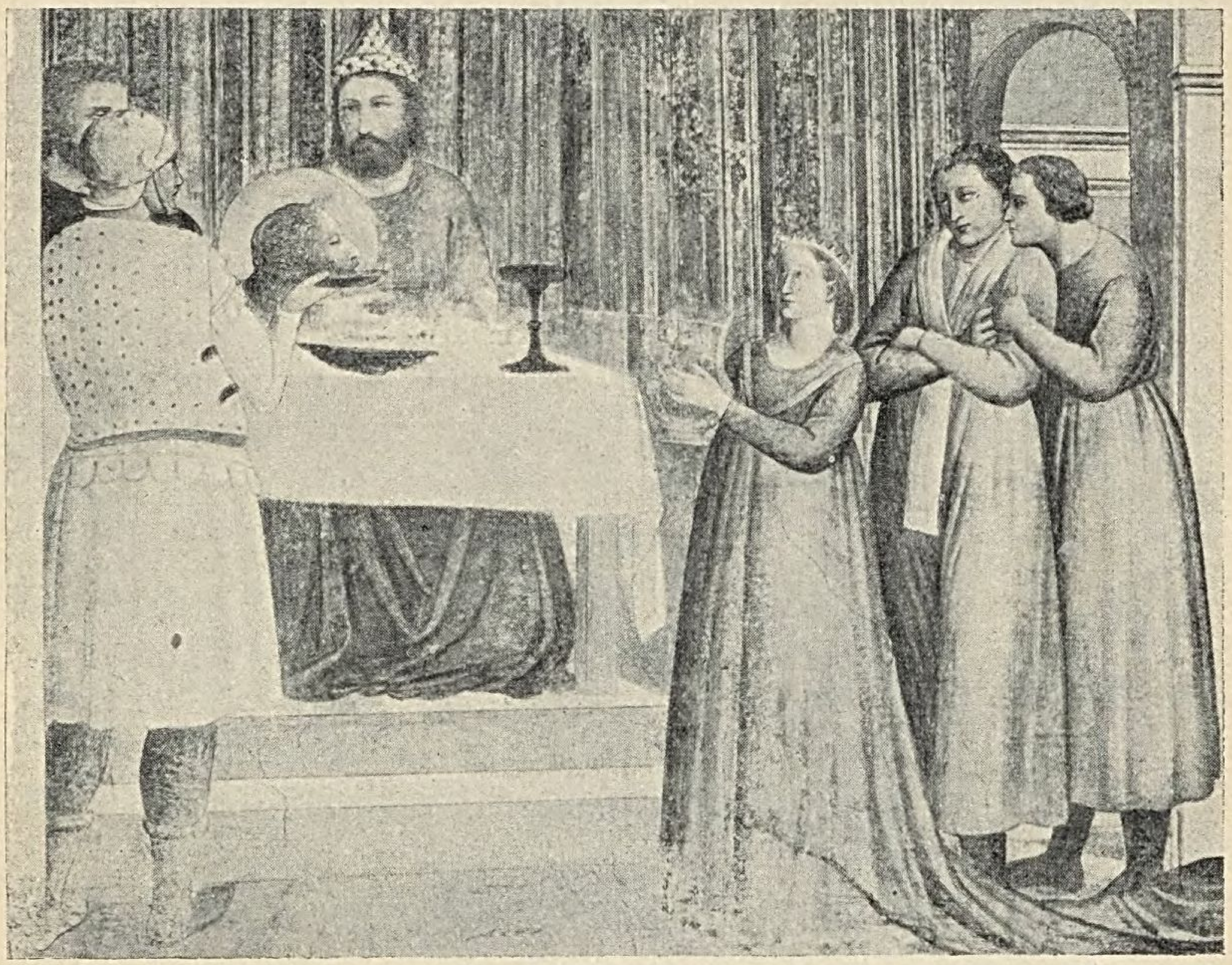


Fig. 34. Gastmahl des Herodes, von Giotto (Mittelgruppe). Florenz, S. Croce.

weise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden sind, grau in grau, sieben „Tugenden" und sieben „Laster" gemalt. Man hat über diese Frauenbilder sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge thut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens.

Soll aber die Uebertragung zur Handlung werden, so wird die Allegorie gewöhnlich zerstört, denn das Ergebnis ist, in die Wirklichkeit übersetzt, falsch. Eine weibliche Gestalt mit dem Zügel in der Hand mag als „Mäßigung“ gelten. Hat sie sich den Zaum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — so wird sie lächerlich, und doch ist das erst der Anfang zu den Allegorieen der Mönchsgelübde in Assisi. Die beste unter den vierzehn Personifikationen in Padua ist der „Jähzorn“, das rasende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen sich das Gewand vom Busen reißt. Denn das ist einfach und (leider!) unter allen Menschen verständlich, wie es die packenden Metaphern Dantes auch sind.

Giottos beste Schüler halten sich, wie es in der bildenden Kunst natürlich ist, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieselben Geschichten, und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder sich nach seinem persönlichen Wesen zu äußern sucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige wirklich große Nachfolger gehabt, so Taddeo Gaddi, seinen unmittelbarsten Schüler, der ihn am treuesten wiedergiebt (Marienleben, Cap. Baroncelli in S. Croce) und dessen Sohn Agnolo, der noch lieblicher, anmutiger und weicher ist, etwa so wie als Bildhauer Andrea Pisano, der sich ja auch an Giotto anschloß. Namentlich wird Agnolo malerischer. Die Figuren mehren sich, die Gruppen schließen sich voller zusammen, die Farbe wird naturwahrer (Geschichten vom Kreuze im Chor von S. Croce). Eigene neue Züge zeigt dann Andrea Orcagna, den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, schon früher als Maler in seinen Fresken. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Gesichter übertrifft er Giotto. Seine Gestalten sind ruhig, beschaulich; sie weisen auf Siena hin, von dessen Malerschule er beeinflußt worden ist. Sein Hauptwerk befindet sich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngste Gericht“, an der Wand links das „Paradies“, rechts die „Hölle“; — dazu kommt noch ein Altarbild: Christus dem Thomas von von Aquino das Buch und dem Petrus die Schlüssel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Fig. 35). An den Fresken soll auch sein älterer Bruder Nardo (Lionardo) gearbeitet haben; die Ueberlieferung schreibt ihm noch besonders die „Hölle“ zu. Aber die Frage nach seinem Anteil ist nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild ist ganz übermalt und nur noch nach seinem Inhalte erhalten. Das Bild interessiert uns insofern, als es

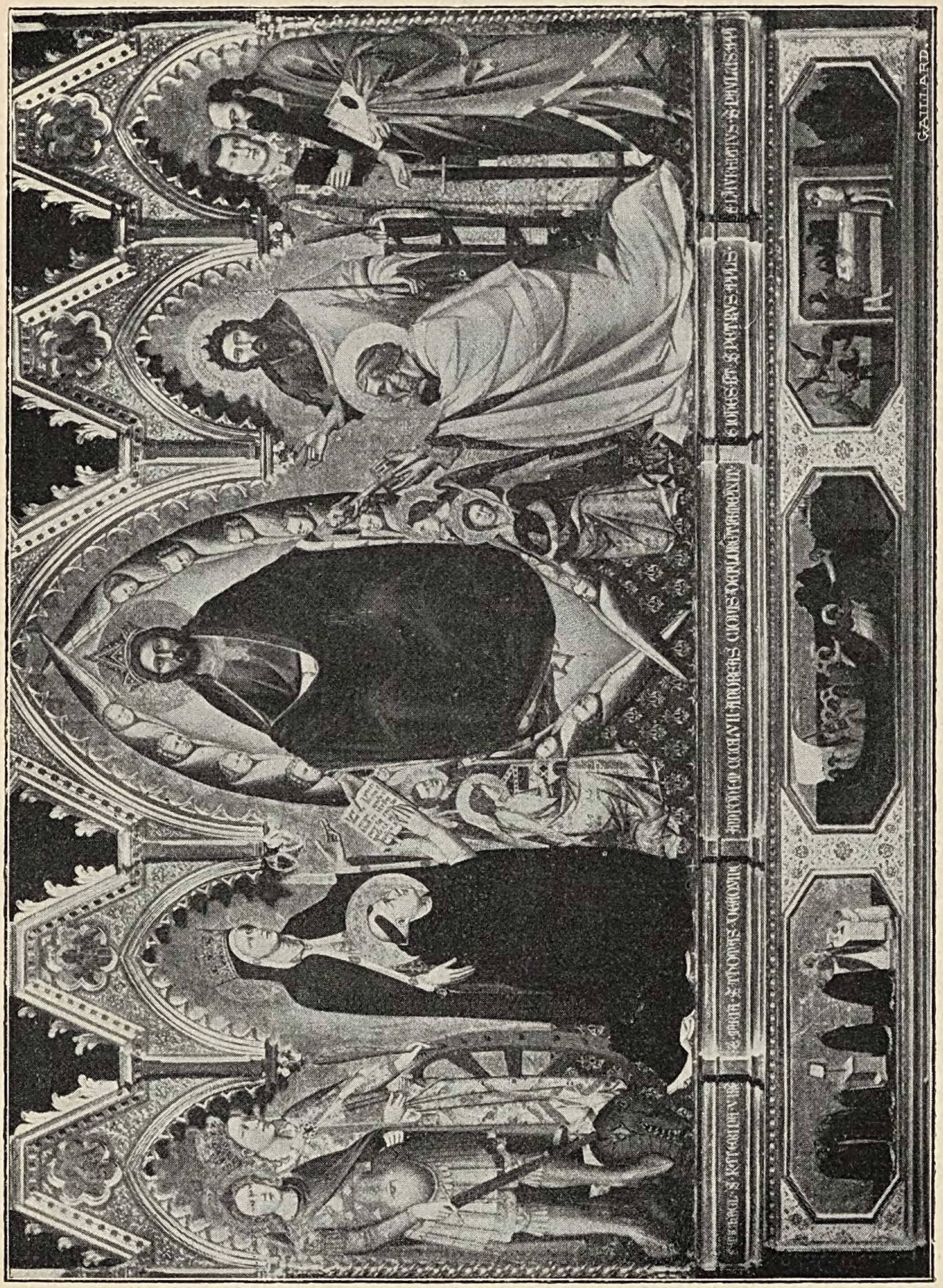


Fig. 35. Altarbild von Orcagna. Florenz, S. Maria Novella.

genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der — seit 1350 — vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut: das „Leben des heiligen Benedikt“ in S. Miniato und „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III.“ im Stadtpalast von Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich, novellistisch, wirkend, eine Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinellos letzte Lebensjahre. Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei“ gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giottos Tode, und Spinellos Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum Teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistenteils aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch, wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln eines ehemaligen Altarwerks (jetzt in der Sakristei von S. Peter, Rom), neben denen andere Tafelbilder kaum noch in Betracht kommen. Sie verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giottos und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas sehr originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtsbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zuthaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden, als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten, wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giottos Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen, wie in einer geraden Linie, von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflußte, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigentlich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Uebersinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die Vertreter des weltlichen und himmlischen Lebens, so begeben wir uns auf das weite Gebiet einer wirklichen G e d a n k e n m a l e r e i, welches von den natürlichen Pfaden schlichter Giottoscher Erzählungsweise aus erst auf einigen Umwegen erreicht werden konnte. In ihrem ergreifenden Ernst und ihrer kühnen Absicht bei mancher äußeren, in die Sinne fallenden Unvollkommenheit haben viele dieser Bilder, so vor allem die im Camposanto zu Pisa, von jeher eine große Wirkung auf die Menschen ausgeübt, und mit ihnen vorzugsweise hat die landläufige Vorstellung den Namen Giottos verbunden, wenn sie sich an die geheimnisvollen Tiefen seiner Kunst erinnern wollte. Aber diese Richtung ist in Wirklichkeit erst nach Giottos Tode eingetreten, und die meisten Darstellungen dieser Art gehören erst der zweiten Hälfte des von uns betrachteten Zeitraums, also den Jahren seit etwa 1350, an. Auch kamen wohl noch die äußeren Formen, nicht aber mehr die gedanklichen Anregungen zu diesen Bildern den Künstlern von Giotto, sondern sie kamen direkt aus den Stimmungen und aus der Litteratur des ganzen Zeitalters.

Alle die Fresken, die man unter dem Namen der Giottoschen Schule zusammenzufassen pflegt, hatten im Laufe der Jahrhunderte unter den Unbilden der Elemente und durch menschliche Nachlässigkeit oder absichtliche Zerstörung oder Uebermalung mehr oder weniger gelitten. In unserem Jahrhundert, besonders seit den sechziger Jahren, begann man an ihrer

Aufdeckung und Wiederherstellung eifrig zu arbeiten. Das Interesse an diesen alten Wandgemälden traf zusammen mit dem aufs neue geweckten Sinn für die lange und zum teil vollständig vergessenen Denkmäler altitalienischer Poesie aus der Zeit Dantes und vor Dante. Man sah hier einen offenbaren Zusammenhang zweier Ausdrucksweisen, sogar wechselseitige Einflüsse. Damals entstand die groß angelegte Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, die mit bisher nicht geübter Genauigkeit alle einzelnen Werke beschrieb, auf ihren Erhaltungszustand untersuchte und bis zu den gleichzeitigen Aufzeichnungen in den Archiven zurück verfolgte. Von einer anderen Seite faßte Schnaase in seiner Kunstgeschichte die Aufgabe an. Er zeigte zuerst mit tief eindringendem Sinn jenen Zusammenhang der Bilder mit der geistigen Bewegung ihrer Zeit auf, und als die erste Auflage seines Werkes das berühmte Kapitel über Dante und Giotto brachte, war der betreffende Band jener englischen Kunstgeschichte bereits bei seinem Erscheinen veraltet. Denn die ewige geschichtliche Bedeutung von Giottos Kunstweise beruht mindestens ebensosehr, wie auf ihren technischen Fortschritten und ihrer malerischen Erscheinung, auf dem tiefen Gehalte ihrer Gedanken, und dem geschah erst durch Schnaases Behandlung sein Recht. Er hatte sich schon früher mit diesen Dingen beschäftigt, und seine Analyse Dantes ist, abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Ertrage, eine an sich wertvolle Gabe zur Dante-Litteratur. Als solche wird sie ihren Wert behalten. Ueber das Verhältnis der Malerei zu der Litteratur denken wir jetzt nach einem Menschenalter etwas anders, als er. Giotto und Dante waren einander bekannt, wahrscheinlich auch befreundet. Als Giotto in der Kapelle der Arena zu Padua malte, soll Dante ihn bei der Arbeit aufgesucht und in sein Haus geführt haben. Aber Dante hatte Vorgänger. Er stand nicht am Anfang, sondern mitten in einer geistigen Zeitströmung, aus der er empfangen konnte und mußte, wenn es uns auch so vorkommt, als wäre alles, was er ausdrückt, vollkommen originell. Wir sind öfter an die Franziskaner erinnert worden. Kurz nach dem Tode des heiligen Franz beging man in Italien das große Halleluja (1233), und wenige Jahre, ehe Dante geboren wurde, seit 1260, zogen aus den Bergthälern Umbriens die schwärmenden Geißler mit ihren Bußgesängen durch das Land, die „Gebesserten", wie sie sich nannten. Da bildeten sich jene Stimmungen, und volkstümliche Dichtungen entstanden daraus, deren Geist allmählich in die Bilder des 14. Jahrhunderts überging. Man sieht, es giebt hier viele Wege, und nicht alle gehen von Dante aus, noch führen sie

alle unmittelbar an dem einen Giotto vorüber. Es wäre ganz gewiß nicht richtig, in Giotto den geistigen Urheber der künstlerischen Gedanken suchen zu wollen, die in der That erst nach seinem Tode erscheinen und von seinen sicheren und eigentümlichen Werken sich einigermaßen entfernen, wenn sie sich auch noch seiner Formgebung bedienen. — Auf diesem Wege gelangen wir wieder nach Pisa und kommen zum Camposanto.

Doch ehe wir uns dorthin wenden, müssen wir das nahegelegene Siena aufsuchen, das dritte große Gemeinwesen Toskanas, die Stadt mit den stolzen gotischen Palästen und den Marmorbrunnen. Als selbständige Republik von einiger Bedeutung konnte Siena auf die Länge der Zeit gegen Florenz nicht aufkommen, aber abgeschieden und in herrlicher Lage auf dem höchsten Punkte eines weiten, einsamen Hügellandes, bildete es dafür in der Kunst seine eigene Weise aus. Der Bausinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei dem Bau des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 54), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Ueberbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürften, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht gethan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zum Ruhme des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten gehabt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannichfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zu gute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatte ja doch nicht der Papst oder eine der drei kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verklärt das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Thuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum Teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

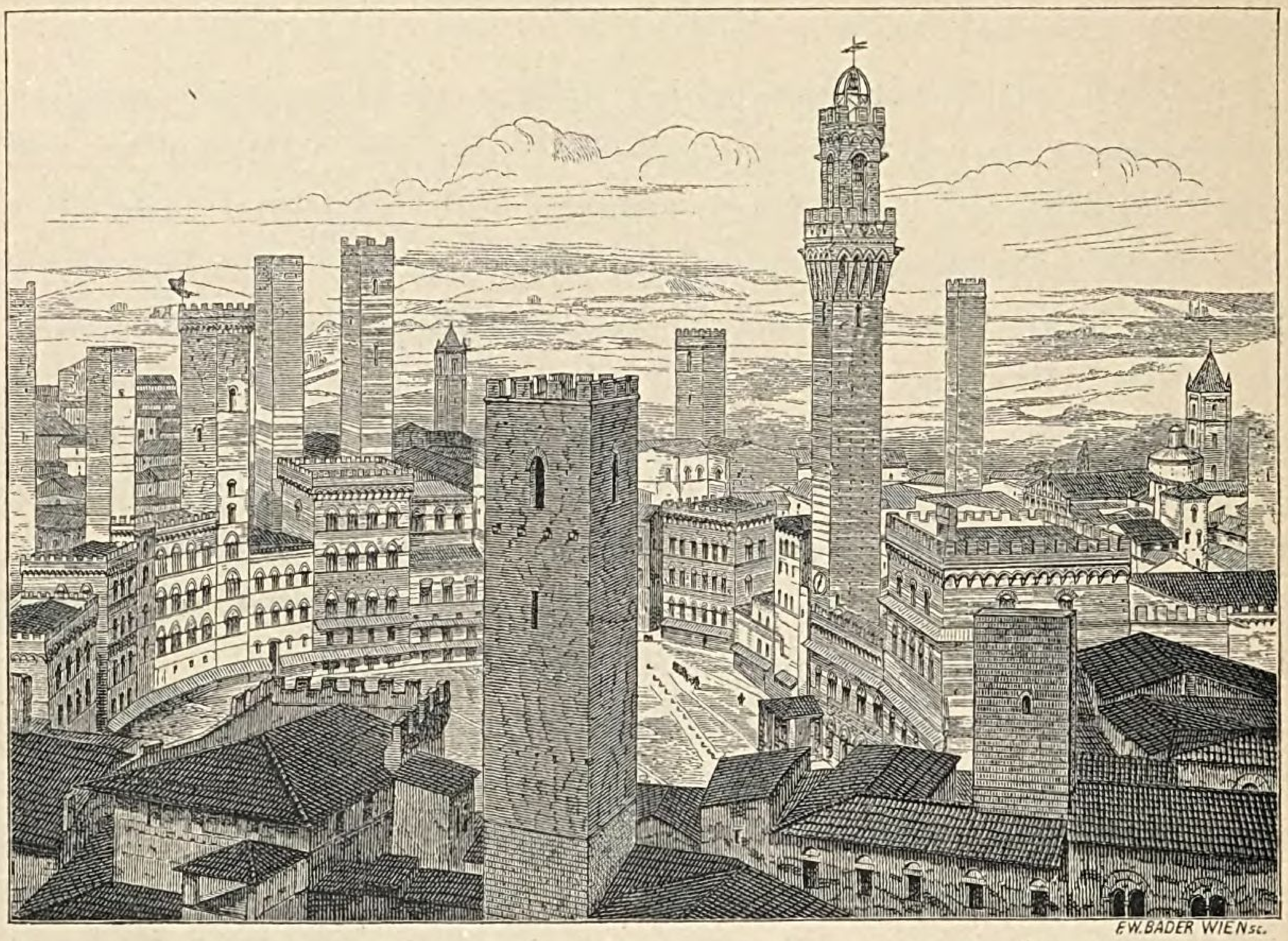


Fig. 36. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rohault de Fleury).

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange hin- und herwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich aufs Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10000 Tote und 11000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel in Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Adelsherrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, obwohl

erst 1557 die Republik an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz des politischen Gegensatzes bestellen die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei einem Sieneser Meister, Duccio, im Jahre 1285. Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter, als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Wandel war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und edel. Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu thun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giottos Fresken und die rauhe Luft des scharfen, witzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sienesischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen" (degli occhi grossi) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Bild, worauf sie mit leise geneigtem Antlitz, thronend, als Stadtgöttin dargestellt ist (Fig. 37). Zwei Heilige knieen und je drei stehen aufrecht zur Rechten und Linken der Madonna, überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Dicht um den Thronsessel sind zwölf Engel geschart, von denen die oberen vier, über die Thronlehne gebeugt, andächtig auf die h. Junfrau niederschauen. Diese „Majestät", wie die Madonna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenklang in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit 26 kleinen Darstellungen aus der Passion Christi auf der Rückseite und mit einer Predella, die aus Szenen (wahrscheinlich waren es ursprünglich sieben) der Kindheit Christi und des Marienlebens

zusammengesetzt ist,*) bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen Andachtsbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitssinn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt, als Giotto, weiter, als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein, kann als er, so in der Gruppe der „Kreuzigung" oder in der äußerst lebendigen Darstellung der „Verleugnung Petri" (Fig. 38). Man sieht wenigstens so viel, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtsbildes ohne individuelle Zuthaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwickelung der Schule, die durch Männer von ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum Teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen, als auf den Andachtsbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

---

*) Jetzt befinden sich die Bilder der Rückseite und die Haupttafel in zwei Kapellen an den Seiten des Chors. Von den Predellentafeln ist eine in Berlin, fünf sind in der Opera des Doms (eine siebente ist wahrscheinlich verloren); außerdem zwölf kleinere Tafeln ebenda, wenn diese wirklich zu diesem Bilde gehören.

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule: Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, sodann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen, so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die



Fig. 37. Duccios Altarbild (Teilstück) im Dom-Museum zu Siena.

einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger, als die reinen Andachtsbilder.

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt S. 80) findet man schon das Wichtigste beisammen.

Zuerst von Simone Martini eine „Majestät“ von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angethan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Fig. 39). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Dombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechselungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn am Thron,



Fig. 38. Petrus verleugnet den Heiland. Von der Rückseite des Dombildes zu Siena.

die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso, wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). — Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr, als Blumen, wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Kastellen und Palissaden über eine leere Fläche dahinreiten. Das Einsame,

Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser trotzigen, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würden wir schwerlich annehmen,

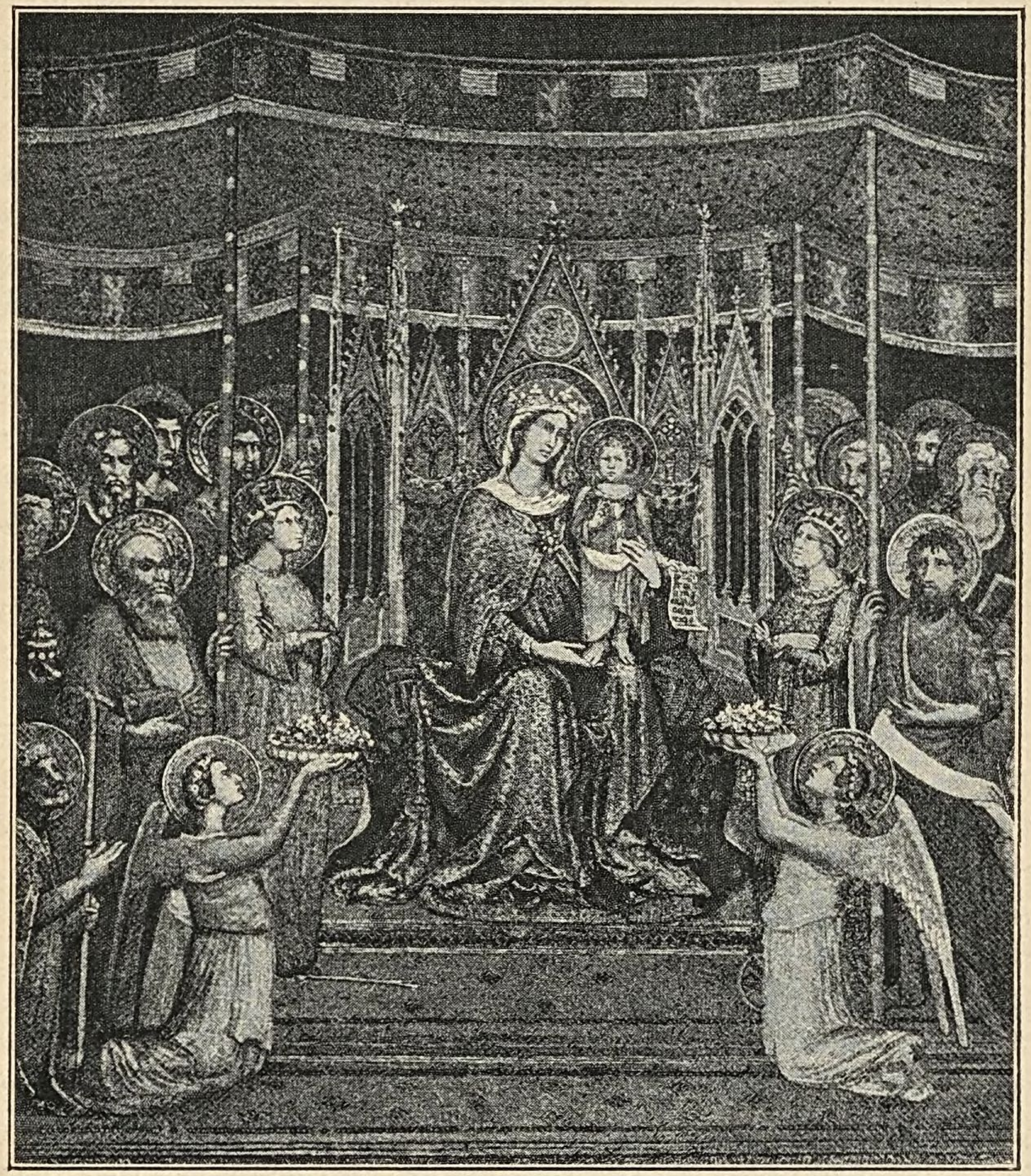


Fig. 39. Thronende Madonna von Simone Martini (Teilstück). Siena, Palazzo Pubblico.

daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (1337—39) jenes Thema von den „guten

Ratschlägen" viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohlthuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment" der Stadt, ein alter König mit Szepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht" sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit", zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gehalten, lauter Porträts (Fig. 40). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannichfache Inschriften und eine italienische Canzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Canzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien" in Assisi malte (S. 76). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Uebertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die entsprechende Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Ausdruck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannichfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form, z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Aeußerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaues konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments", wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersetzt ist, ebenfalls mit erläuternden Beischriften und einer moralisierenden Canzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist

in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung" die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne:

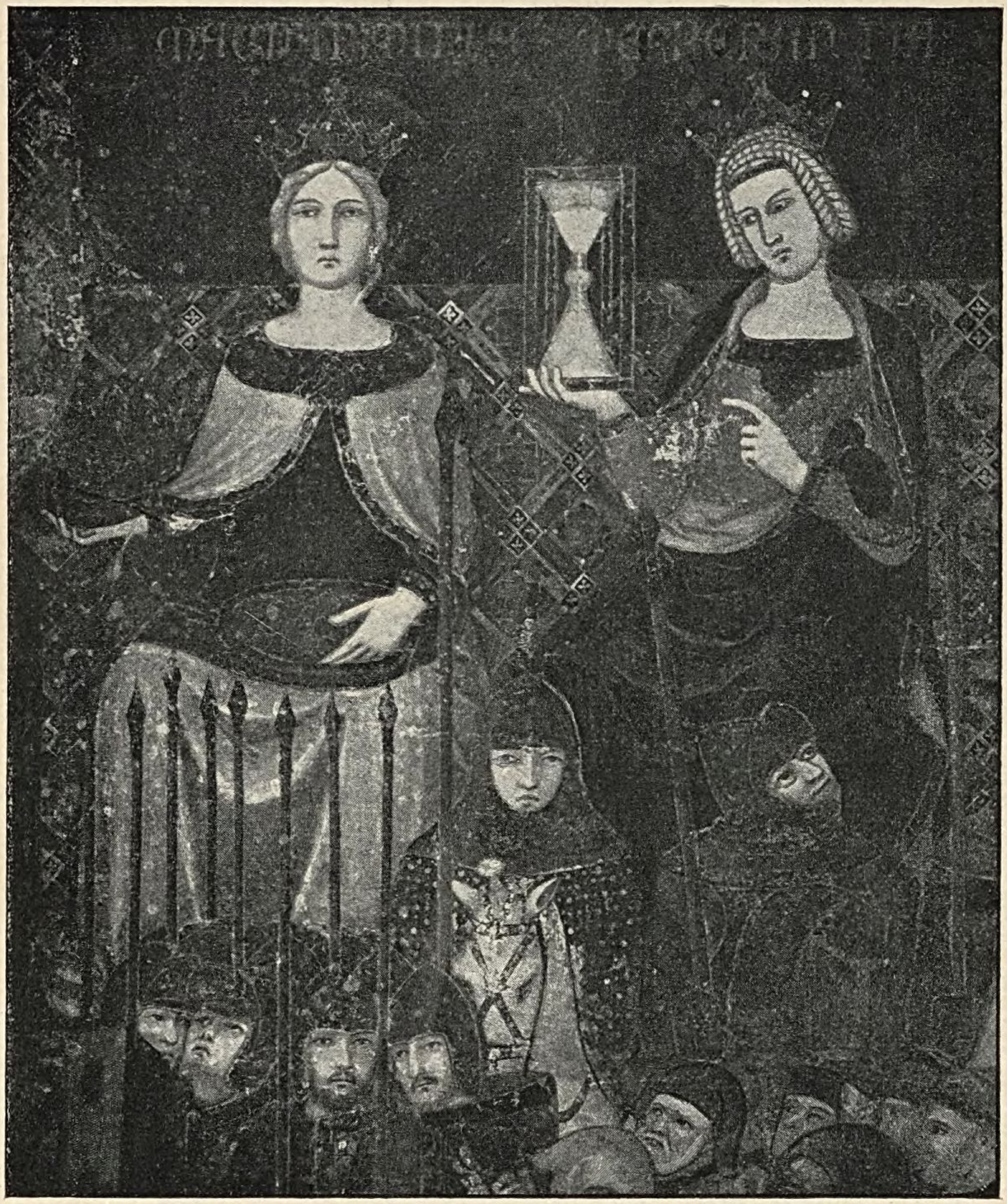


Fig. 40. Teilstück aus dem „guten Regiment" von Lorenzetti. Siena, Pal. Pubblico.

Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Per=

spektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt, wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giottos Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Zuthaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giottos Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Litteratur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu dieser ohne bestimmte Gedanken erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giottos und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an Ambrogio Lorenzettis politische Malerei erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, welche die Wände der Spanischen Kapelle (im Kreuzgang von S. Maria Novella) bedecken. Sie gehören schon der Mitte des 14. Jahrhunderts an und sind durch keine sichere Ueberlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Man schrieb sie früher dem Simone Martini zu, aber diese Teile der Kapelle

sind erst nach seinem Tode (1344) bemalt worden. Uns interessieren vor allen zwei langgedehnte Darstellungen auf den beiden Seitenwänden jener Kapelle. Die Bilder sind also vielleicht zwanzig Jahre jünger, als die Fresken Ambrogio Lorenzettis in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino“ dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfene Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt, wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung, wie bei Giotto.

Viel mannichfaltiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche“. Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und bekehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße, schwarzgefleckte Hunde, die sich auf Schakale stürzen und sie zerfleischen. Auf dem oberen Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet. Petrus mit dem Schlüssel steht an der Pforte, davor eine Schar Einlaßbegehrender in mannichfachen Stellungen. Drinnen, hinter der Pforte, entfaltet sich eine ganz andere Szene, die wir unbekümmert um die gelehrte Auslegung ihres allegorischen Sinnes als ein anmutiges Existenzbild genießen wollen (Fig. 41). Friedlich wandelnde und tanzende weltliche Gestalten in gartenartiger Landschaft verbreiten eine idyllische Stimmung. Einzelne unterhalten sich oder pflücken Früchte von Büschen und Bäumen. Dazwischen sitzt eine vornehme Gruppe in feierlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik.

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigen-



Fig. 41. Teilstück von der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

artigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht abweisen können. Es fragt sich nur: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung?

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit angeblich aus dem gelobten Lande geholter geweihter Erde,

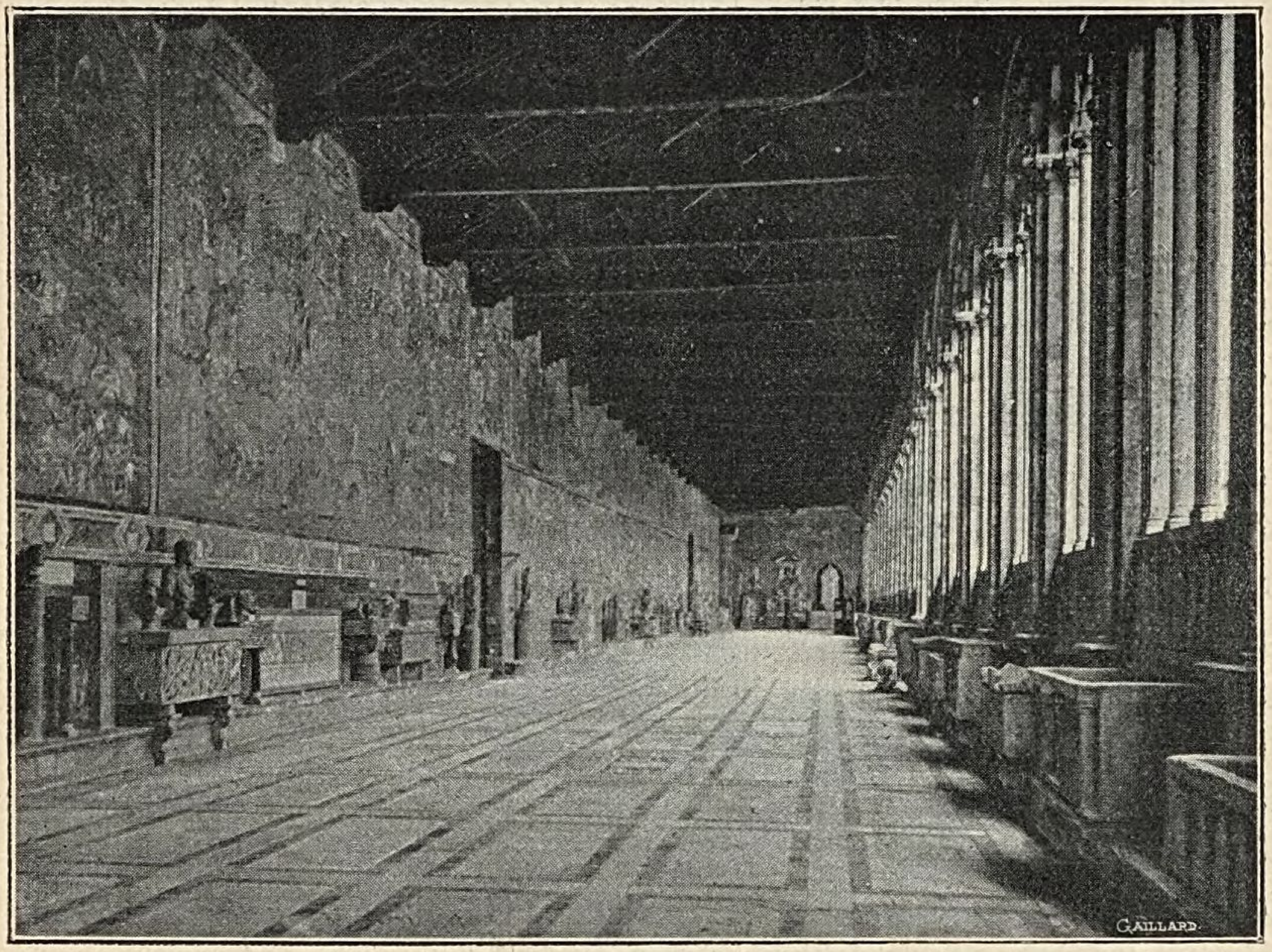


Fig. 42. Südliche Halle des Camposanto in Pisa.

hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch hundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen bekamen früh Freskenschmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, und das jeweilig begonnene verfiel oder wurde durch neue Anfänge überdeckt. Diese große regellose Mannichfaltigkeit einer über drei Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorations-

arbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Musterstücke zu einer dreihundertjährigen Geschichte der Freskenmalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Ueberbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zuthaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Fiesole her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Aus dieser älteren Zeit nun sind die berühmtesten von allen: drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes", nämlich in der Mitte das „Weltgericht", rechts davon die „Hölle" und links eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes".

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 78) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung" (nämlich jenen „Triumph des Todes") in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle" malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der That mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 78) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Aehnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Gesichtstypen erstreckt. Die „Hölle", an der sich Vasaris Behauptung eher prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, 1379 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat in neuerer Zeit Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giottesken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Schließlich hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen

könnte. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert, als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begiebt, man hier, z. B. in den Gesichtszügen, namentlich der Frauen, den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giottos Schule, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giottos Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert. Die Zeit der Entstehung ist die Mitte des 14. Jahrhunderts. Denn die Bilder sind älter, als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Wie sich aber die Bilder des Camposanto chronologisch zu einigen der ihnen zunächstliegenden Erscheinungen verhalten, den Fresken der Spanischen Kapelle oder denen des Orcagna (1357) in Florenz, läßt sich nicht feststellen. Ob sie aber älter oder jünger sind, als jene, — das ist nun wohl zweifellos, daß an bedeutender, überwältigender Wirkung trotz vieler Schwächen und trotz schlechter Erhaltung diese Bilder vom „Weltgericht" und vom „Triumph des Todes" das Größte sind, was irgend eine Malerei bis dahin hervorgebracht hat. Dafür hat uns die Geschichte die Namen ihrer Urheber vorenthalten.

Gehen wir nun noch kurz auf die Bedeutung der Darstellungen ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Hölle und Fegefeuer für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies", der dritte Teil in Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle ist, ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung, am wenigsten befriedigend. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „Weltgericht". Oben sitzt Christus in mandelförmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung

gelten nur den Verdammten, während auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben. Neben dem Weltrichter des Camposanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — darunter einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Die Wirkung seines Spruches muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und, wie frierend, da, die Hand auf seinen Mund legend (Fig. 43). Und die Apostel auf den Wolkenschichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, reihen sich, ebenfalls zunächst auf Wolkenschichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen und Frauen aus alter und neuerer Zeit an, knieend und stehend. Zu ihnen steigen noch einige aus ihren Gräbern empor. Alle haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher Anordnung die Verworfenen versammelt, in mannichfach abgestufter Seelenstimmung. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in Bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung (Fig. 44). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, während diese heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den



Fig. 43. Engelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Fig. 44. Mittelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.

Gesichtern ausgedrückt. Die Gebärden sind mannichfaltig, die Trachten sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechselung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zum ersten male ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giottos Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne, die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber durchaus nicht symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, insofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle“, so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zu Grunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Damen mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schaudernd Halt zu machen, in mannichfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend. Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jetzt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind.“ — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdgefolge gewendet, strecken nun Bettler und



Fig. 45. Gruppe aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Krüppel ihre Hände verlangend nach dem „Tode“ aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (la morte, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine imposante Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen, wie geschichtet, schlummernd die Toten, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er fliegt von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem schönen Park Damen und Herren. Das reizvolle Bild scheint eine Illustration sein zu sollen zu einer italienischen Liebes-canzone oder zum Boccaccio. Es erinnert uns an die ähnliche Szene auf dem Fresko der Spanischen Kapelle zu Florenz (S. 94). Welche Darstellung die ältere ist, wissen wir nicht. Die in Pisa ist jedenfalls eigentümlicher und hat mehr Stimmung. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele des Genrebildes in der neueren Kunst. Im Norden findet man dergleichen zwar früh in den Miniaturen der Handschriften, aber in breiter Schilderung aus-geführt vielleicht zum ersten male auf den Fresken des Schlosses Runkelstein in Tirol aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. In Pisa schweben über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schon Todesgenien, mit der Hand auf sie niederweisend. Sie selbst ahnen nichts, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zu-hörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Los bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten mit einander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies“, wohin die Engel ziehen könnten, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Denn das Wie? das Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatze zwischen Leben und Tod. Dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die J a g d g e s e l l-s c h a f t links und das G a r t e n f e s t rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Man kann sich nun vor diesem Bilde, wie kaum vor einem anderen, mit Erfolg die Frage stellen, worauf denn eigentlich die Wirkung der

Gedankenmalerei beruht. Wie auf den politischen Bildern des Ambrogio Lorenzetti in Siena, so sind auch hier in Pisa Spruchbänder mit Textesworten, zum Teil in den Händen der einzelnen Figuren, angebracht. Auf dem „Triumph des Todes" besteht der Text aus einfachen italienischen Versen von rührender Stimmung. Man sollte meinen, hier wäre diese Erklärung am wenigsten nötig gewesen, so vernehmlich äußert sich bereits die Sprache des Bildes. Denn wenn wir den „Triumph des Todes" vergleichen mit allen den anderen allegorischen Bildern in Siena, Florenz oder Assisi, so kommt uns hier in Pisa am wenigsten der Gedanke an ein den Künstlern von außen gegebenes Programm. Die eigene Erfindung scheint uns hier am größten, die Uebersetzung des Gedankeninhalts in das Bild am selbständigsten erfolgt zu sein. Die Gedankenmalerei hat ihren wahrsten, vollkommensten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Gerade hier drängt sich darum aber das Einzelne mit seinem Anspruche an volle Naturwahrheit nicht vor. Nicht daß die Pferde oder die Gliedmaßen dieser Menschen anatomisch möglichst richtig gezeichnet würden, war den Künstlern die Hauptsache, sondern daß das für den Gedanken und die vorliegende Handlung brauchbare in möglichster Deutlichkeit, ja bis zur Schärfe ausgedrückt würde. Man wird nicht finden, daß hierin an irgend einer Stelle zu wenig geschehen oder erheblich gefehlt wäre. Dagegen ist viel mehr an Charakteristik auf diesem Bilde geleistet und überallhin verbreitet, als sonst meist in alter und neuerer Zeit zu geschehen pflegt. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Maler gleich im einzelnen auf Form und Naturwahrheit ausgegangen wären. Gekonnt hätten sie wohl noch manches andere, wenn sie nichts weiter als das gewollt hätten. Schon bald machen ja Maler und Bildhauer Pferde, die in der Kunst nicht ihresgleichen haben! Der Weg zur Herrschaft über die Form und zur Natur beginnt mit der geschichtlichen Bewegung, die wir Renaissance nennen. Bis dahin überwiegt der Inhalt oder der Gedanke. Wenn aber ein Zeitalter lange genug in Form und Natur sich ergangen hat, dann kehrt mancher gelegentlich zu Gedanken zurück und zur Symbolik, ob man das nun jedesmal so nennen will oder nicht. Das sehen wir in der Gegenwart, und damit wäre der Punkt gegeben, an dem wir erkennen, worin die Alten uns voraus waren, nämlich in Gedanken. Die moderne Kunst hat Naturwahrheit angeblich zu viel, Inhalt aber jedenfalls zu wenig. Sie würde darum nicht unweise handeln, wollte sie an die immer noch nicht versiegten alten Quellen schöpfen gehen.

Die bedeutenderen Maler aus Giottos Schule, außer Spinello Aretino, und die Sienesen, die wir betrachtet haben, waren längst tot, die Renaissance hatte sich schon angekündigt, und Lorenzo Ghiberti arbeitete bereits für die Thüren des Baptisteriums von Florenz, — da wurde bei den Dominikanern oben in der schön gelegenen Bergstadt Fiesole über Florenz ein junger Novize eingekleidet, der dann Fra Giovanni genannt wurde und als Maler im Auftrage seines Ordens später viele fromme Bilder malte. Er that das aber noch in der Weise Duccios und Giottos, und weil seine Gestalten die weicheren und weiblichen Züge jener alten Kunst so rein und aufrichtig wiedergaben, so muteten sie die Menschen der neuen Zeit, die übrigens schon ganz anderen Zielen zustrebten, doch besonders heimlich und friedlich an, und Fra Giovanni da Fiesole, nach seinem Kloster auch schlechthin Fiesole genannt, nahm trotz seiner berühmten Zeitgenossen Brunellesco, Ghiberti, Donatello, als Künstler sein ganzes, langes Leben (1387—1455) hindurch eine angesehene Stellung ein. Dadurch, daß er sich beschränkte auf das, was er konnte, und nicht oder doch nur selten an Aufgaben ging, denen er nicht gewachsen war, ist er eine künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit geworden. Darum befriedigten seine kleinen Schöpfungen damals, wie sie noch jetzt gefallen. Stände ihrem Gedanken- und Gefühlsausdruck nicht eine tüchtige und den Gegenständen angemessene Technik zur Seite, so wäre Fiesole nur unter die Zurückgebliebenen zu rechnen, die für ihre Zeit keine Aufgabe mehr zu erfüllen hatten. So aber erschien er den Zeitgenossen anders. Der Ausdruck der vergangenen Kunst schien mit seinen Mitteln vollkommen wiedergegeben, und deswegen hieß er auch bald nach seinem Tode Beato oder Angelico. Jenen Ausdruck aber schätzte man an und für sich schon deswegen damals noch, weil ja die neue Malerei neben dem kräftigeren, auf Naturwahrheit und Charakter losgehenden Zuge auch noch die zarten, weichen Seiten pflegte, und das verbindet beispielsweise Fiesole ohne weiteres mit Filippo Lippi.

Wo Fiesole so vortrefflich malen gelernt hat, wie er es in Wirklichkeit that, wissen wir nicht. Ein jüngerer Bruder, der mit ihm zugleich in den Orden eintrat, war später ein bekannter Miniaturmaler, und er selbst zeigt in seiner Kunst etwas von der Technik dieser Schule; seine Farbenflächen sind hell, die Schatten schwach, die Körper wenig durchmodelliert. Das hätte ein empfindlicher Nachteil sein können, wenn er große Gegenstände nach allen Seiten hin und dramatisch hätte darstellen wollen. Aber der fromme Mönch bekleidete seine Menschen, — selten zeigt er einen nackten Körper, wie den

Christus am Kreuze — er stellt sie ferner ruhig neben einander und malt endlich meistens in kleinem Maßstabe. Nun umfließen die schönsten Farben, abwechselnd mit reichlichem Golde, sorgfältig aufgetragen, leuchtend und schimmernd die faltenreichen, wallenden Gewänder, und was hier ausgedrückt werden soll: die selige Freude eines ruhigen, überirdischen Daseins vieler glücklichen und



Fig. 46. Die Frauen am Grabe, von Fiesole. Florenz, Akademie.

reinen Menschen, davon empfindet der Beschauer auch allemal ein bedeutendes Teil. Im allgemeinen hat Fiesole von Giotto, Orcagna und anderen längst verstorbenen gelernt. Ihre Fresken wird er manchmal, wenn er nach Florenz hereinkam, gesehen haben, vielleicht schon als Kind, ehe er in Fiesole eingekleidet wurde. Wer ihn dann das Technische lehrte, ist daneben ziemlich gleichgiltig. Wir wollen lieber dem geistigen Zusammenhange seiner Kunst nachgehen.

Manches Bild Fiesoles erinnert den Betrachtenden äußerlich an Giotto. Aber eine Bewegtheit, wie sie bei Giotto vorhanden ist, wird man bei Fiesole nicht antreffen. Dafür ist aller Ausdruck in die Gesichter gelegt. Fiesoles Gesichter sind nicht nur im allgemeinen schöner, als die Giottos und seiner Schule, sie stehen darin den Sienesen näher, — sondern ihr Ausdruck ist auch intensiver, ohne heftig zu sein, schwärmerischer, inniger. Hierdurch ersetzt Fiesole auf seine Weise die fehlende Mannichfaltigkeit der Körper und den Mangel an Handlung. Und weil es ihm gelungen ist, durch dieses Mittel eines gesteigerten Gesichtsausdrucks, — der, solange er nur sanfte Regungen darstellen soll, auch nicht zur Grimasse wird — in Verbindung allerdings mit dem Inhalte seiner Gegenstände die Stimmung einer religiösen Beschaulichkeit in ganz eigentümlicher Weise zu treffen, so ist man leicht geneigt, sich diese seine Kunstweise als die unmittelbare Folge seiner persönlichen Frömmigkeit vorzustellen, wie es schon seine Zeitgenossen gethan haben mögen, und ganz in dem Sinne, wie später Vasari das Leben des malenden Klosterbruders geschrieben und zum teil gedichtet hat. Aber mag Fra Giovanni persönlich noch so fromm gewesen sein, seine Kunst ist ein Vorgang, an dem die Zeit und die Umgebung mehr Anteil haben, als das einzelne Individuum. Er malte im Dienste des Klosters und hatte Heiligenbilder zu malen. Die Formen waren ihm von Giotto und von Siena her gegeben. Ohne das Neue, was Fiesole hinzuthat, hätten sie nicht mehr gefallen können. In dieser Kombination lebten sie weiter, aber einer großen Mannichfaltigkeit war dies neue Leben nicht fähig. Fiesoles Art des Gesichtsausdrucks ließ sich von einem anderen nur vereinzelt oder ganz im allgemeinen, als Prinzip der Beseelung, weiter nachahmen, sonst würde er in Uebertreibung und Manier verfallen sein. Sind doch bei ihm selbst schon die Frauen, die erwachsenen Engel und die bärtigen Heiligen, so reizvoll die einzelne Gestalt auch sein mag, als ganze Klasse genommen, etwas einförmig im Typus. Sehr individuell und persönlich mannichfaltig sind also seine Köpfe nicht, aber verschiedene Arten und Stufen der Beseelung sind versucht worden, und manche ist mit großem Erfolg ausgedrückt. Und wie das Geschlecht seiner stärkeren und energischen Zeitgenossen den Köpfen mehr Charakter gab, so konnten sie und andere an Fra Giovanni lernen, wie man Affekte deutlich, aber doch sanft und schön auf Gesichtern ausdrücken müsse. Und das ist, wenn man so sagen darf, seine Aufgabe für die Kunstgeschichte gewesen.

Bei Fiesole erinnert uns vieles an die zarte Kunst der Franziskaner.



Fig. 47. Krönung Mariä von Fiesole (Rechte Hälfte). Uffizien.

Wir können ihn uns nicht gut als Dominikaner denken, wenn wir uns z. B. an die Fresken der Spanischen Kapelle (S. 92) erinnern. Was hat seiner Kunst die weiche, passive Richtung gegeben?

Als er 1436 nach S. Marco in Florenz übersiedelte, war er schon fast fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun die Räume des Klosters schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwickelung vorhergeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in seiner schönen Bergstadt Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still gesessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovannis Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwickelung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giottos Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später eine schöne „Verkündigung“ (jetzt in der Pinakothek daselbst) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So z. B. gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markusklosters in Florenz malte, findet sich eine „Geburt Christi“. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Uebernatürliche und Mystische emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwickelung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler, wie z. B. Raffael, es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von

Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrer, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige" von 1423 (Florenz, Akademie), gemalt für die Kapelle der Valombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebensosehr, wie an Giotto und an die Sienesen, an die den Sienesen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovannis Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleich vorteilhaft in Fresken,

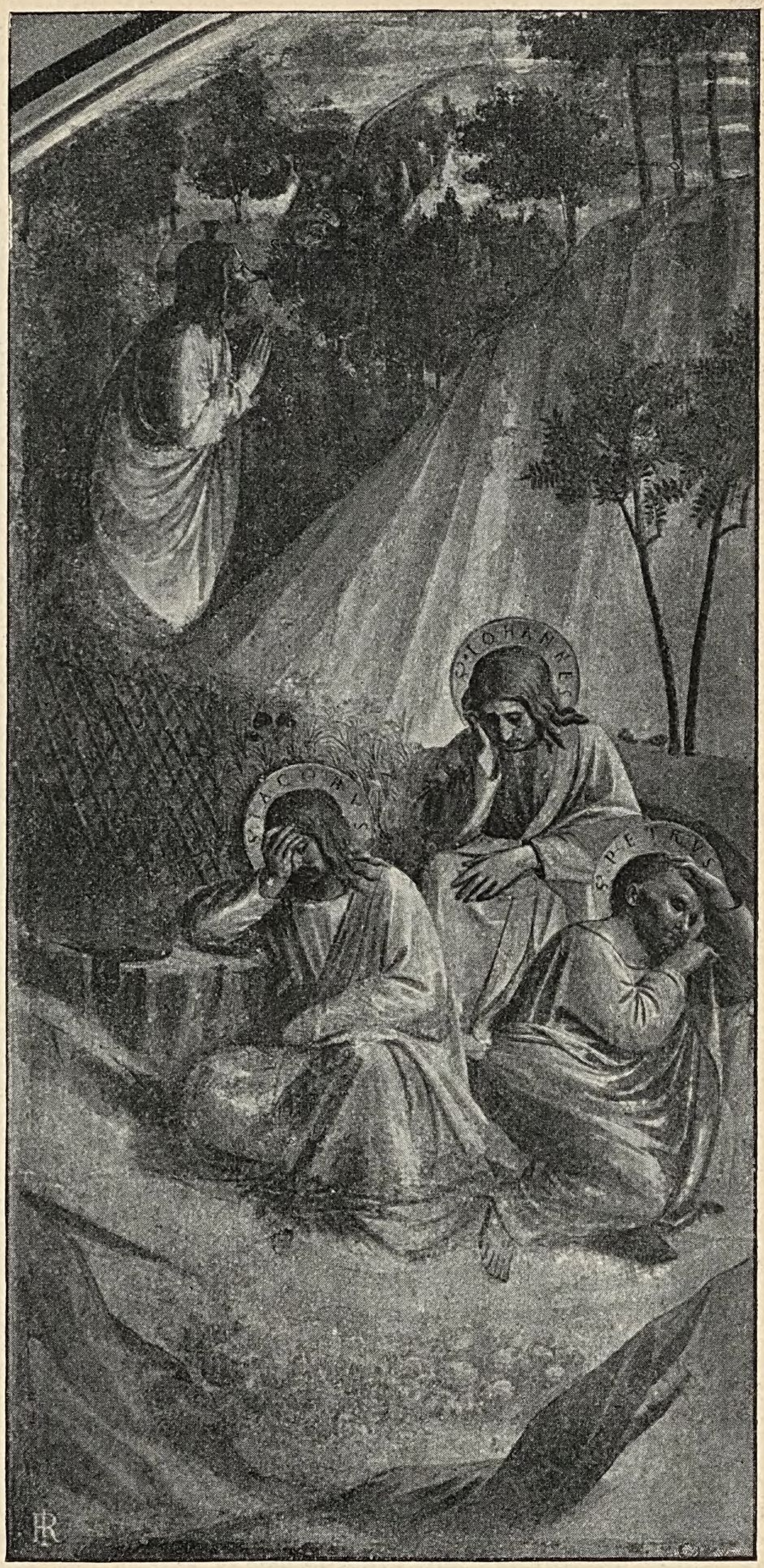


Fig. 48. Christus am Oelberg, von Fiesole (Teilstück). Florenz, Museo S. Marco.

wie auch in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Solche Tafelbilder, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelartiger Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannichfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Stücke dieser Gattung sind wahre Prachtstücke seiner Kunst, so die „Frauen am Grabe“ des auferstandenen Heilands (Fig. 46) und die „Krönung Mariä“ (Fig. 47), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des Jüngsten Gerichts wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Fiesoles Schilderungskunst versagt und die „Hölle“, wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird (das beste Exemplar in Berlin: Altar mit zwei Flügeln). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Flachshändler gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück (Uffizien; verhältnismäßig früh: 1433), wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind dabei wieder so schön, wie nur je bei Fiesole. Oder wenn Handlung und dramatische Bewegung gefordert wird, wie bei der reichen „Kreuzabnahme“ (Florenz, Akademie) mit einem gut gezeichneten Christus und vielen Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Fiesole nicht suchen. Darum werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ganz besonders ansprechen, wie z. B. die 35 Schranktafeln aus der Annunziata mit dem „Leben Christi“ (Florenz, Akademie).

Im Fresko ist Fiesole darum so glücklich, weil er, wie alle Großen, hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche giebt und dazu

seine Technik sich frei und ohne etwas kleinliches einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giottos in der Arena zu vergleichen



Fig. 49. Verklärung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

— sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (S. XVI), während Christus am Oelberg über den Jüngern kniet (Fig. 48). Bisweilen gelingt

in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verklärung“ mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Eindrücke kundgeben (Fig. 49). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria“ im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittelbar Fiesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Fiesoles Entwürfen, gemalt. Fiesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den „Propheten“, einer der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er von Rom aus herüber, wohin er zu längerem Aufenthalte von dem Papste gerufen worden war und wo er auch starb. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan hat er nach 1450 die Geschichte der heiligen Stephanus und Laurentius gemalt in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenig Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration, Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum ersten Male in der Brancaccikapelle entfaltet hatte. Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancekunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher, als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Fiesole zurück.